¿Cómo estudiar las relaciones entre estructura y superestructura? ¿Qué significa analizar el arte como parte de la producción social de lo simbólico? Para responder, se examinan los obstáculos teóricos y metodológicos colocados por las estéticas idealistas, por ciertas concepciones del vínculo arte-sociedad formuladas por historiadores (Panofsky, Francastel, Hauser) y por sociólogos positivistas (Silbermann, Escarpit, Kavolis). Se discuten luego los principales modelos de articulación de la estructura y la superestructura, sus cambios recientes por la renovación epistemológica del marxismo y por aportes de otras ciencias sociales.
Esta reelaboración teórica es confrontada con investigaciones sociológicas sobre el arte, y, especialmente, es puesta a prueba en una investigación cumplida por el autor: un extenso capítulo, que estudia por primera vez las estrategias culturales del desarrollismo económico en América Latina y su conexión con las vanguardias artísticas en la década del sesenta, indaga en qué medida puede explicarse desde determinaciones colectivas la innovación individual y grupal. Al tratar de que una ciencia que estudia la regularidad social hable sobre experiencias de ruptura, plantea si es posible pensar juntas las estructuras y los acontecimientos, la objetividad y la subjetividad. La sociología del arte es así un espacio ejemplar para entender los nexos entre producción y simbolización, la manera en que cada clase construye y afianza su poder económico mediante la acumulación y renovación de capital simbólico.

Néstor García Canclini, doctor en filosofía por las Universidades de París y La Plata (Argentina), es profesor e investigador de estética contemporánea y epistemología de las ciencias sociales en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y en la Escuela Nacional de Antropología e Historia de México. Ha publicado los siguientes libros: **Cortázar, una antropología poética** (Buenos Aires, Nova, 1968); **Arte popular y sociedad en América Latina** (México, Grijalbo, 1977), y **Epistemología e historia** (México, UNAM, en prensa).

968-23-0475-x





portada según un dibujo de FOLON

garcía canclini / LA PRODUCCIÓN SIMBÓLICA





néstor garcía canclini

LA PRODUCCIÓN SIMBÓLICA

teoría y método en sociología del arte

siglo
veintiuno
editores

7a edición



siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.
CERRO DEL AGUA 248, DELEGACIÓN COYOACÁN, 04310, MÉXICO, D.F.
siglo xxi editores argentina, s.a.
LAVALLE 1634 PISO 11-A C-1048AAN, BUENOS AIRES, ARGENTINA

edición al cuidado de carmen valcarce
portada de anhelo hernández

primera edición, 1979
séptima edición, 2001

isbn 968-23-0475-x

ÍNDICE

1. ARTE Y SOCIOLOGÍA EN LA DÉCADA DEL 70 — 9

I. La sociología del arte: introducción a sus dificultades, 9; II. Objeto de estudio y tendencias actuales, 15; III. El arte reformulado desde la sociología, 21; IV. La investigación sociológica sobre el arte en América Latina, 29

2. PROBLEMAS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS DE LA INVESTIGACIÓN — 39

I. Marco teórico e investigación empírica 42; II. ¿Cómo definir el contexto social del arte? 48; III. Historia del arte y sociología del arte: bases para un trabajo interdisciplinario, 54; IV. Conclusión, 62

3. TEORÍA DE LA SUPERESTRUCTURA Y ANÁLISIS DEL PROCESO ARTÍSTICO — 65

I. La articulación de estructura y superestructura, 65; II. La organización material del campo artístico, 70; III. El arte como proceso ideológico, 77; IV. Conclusión: un modelo para el análisis sociológico del arte, 89

4. ESTRATEGIAS SIMBÓLICAS DEL DESARROLLISMO ECONÓMICO — 96

I. Desarrollo socioeconómico y campo artístico, 100; II. Nueva tecnología y lenguaje experimental en el arte, 108; III. Comunicación, creación, manipulación, 116; IV. Relaciones institucionales y representación ideológica: la crisis de las vanguardias, 124

5. FRONTERAS DE LA SOCIOLOGÍA DEL ARTE — 137

I. Hacia una definición sociohistórica del arte, 137; II. El lugar del sujeto: tradición y traición, 139;

III. ¿Quién decide el valor de las obras de arte?, 142; IV. De cómo las estrategias económicas crean hábitos estéticos, 144; V. Del poder simbólico a su transformación: el arte como representación y como simulacro, 148

BIBLIOGRAFÍA 152

I. ARTE Y SOCIOLOGIA EN LA DÉCADA DEL 70

1. LA SOCIOLOGÍA DEL ARTE: INTRODUCCIÓN A SUS DIFICULTADES

El marxismo demuestra que Valéry era un intelectual pequeñoburgués; pero no puede explicarnos por qué todos los intelectuales pequeñoburgueses no son Valéry. Estas dos frases, escribía Sartre hace veinte años, resumen la insuficiencia interpretativa del materialismo histórico. El problema reside en saber si se trata de una incapacidad definitiva o es una consecuencia más de que la teoría haya sido embalsamada en el período estalinista. Convencido de la segunda posibilidad, Sartre se dedicó en su última gran obra filosófica a elaborar un sistema dialéctico de mediaciones entre lo social y lo individual, entre la producción colectiva y la de cada artista.[1]

Pese a lo que tuvo de novedosa entonces, su propuesta reincidía en antiguos vicios. Por ejemplo, entender al individuo y la sociedad como unidades separadas, exteriores entre sí. Al diferenciarlas analíticamente —paradójica colocación del problema por una razón que se proclamaba dialéctica— acentuó la contradicción entre ambas sin dar cuenta de su integración originaria. Como uno de los últimos voluntaristas románticos, situó en veredas opuestas al artista solitario y el contexto social pues creía en cada individuo como elección exclusiva y rehusaba admi-

[1] Jean-Paul Sartre, *Crítica de la razón dialéctica*, Buenos Aires, Losada, 1963. Cf. especialmente, en el tomo I, la sección "Cuestiones de método".

tir que es la sombra, a veces inexacta, de estructuras que lo preceden.

También coincidió con el idealismo romántico, pese a su esfuerzo por adoptar el marxismo, al subordinar la realidad objetiva de lo social a la experiencia que el individuo tiene de ella. Las determinaciones de clase, registradas por sus efectos en la familia y la historia personal, tendrían más valor explicativo en sus libros sobre Genet y Flaubert si su raíz colectiva no fuera disuelta en el "proyecto original" de cada escritor. El predominio de la conciencia individual, que gobierna toda la filosofía sartreana, le hace creer que no es la condición de clase la que opera sobre el individuo sino que éste se inventa a partir de la toma de conciencia de su situación objetiva.

En las dos décadas transcurridas desde la *Crítica de la razón dialéctica* investigaciones marxistas y no marxistas en sociología, semiótica y psicoanálisis precisaron de qué modo se realiza la producción social de lo imaginario. Permanecen incomprendidas muchas conexiones entre lo colectivo y lo personal, como también entre la estructura y la superestructura, pero la renovación de la teoría marxista en conexión con esas disciplinas permite plantear en otros términos "el problema Valéry". La revitalización de la herencia gramsciana, la reformulación epistemológica de Althusser (incluidas las polémicas que suscitó con otros y con él mismo), las investigaciones antropológicas de Maurice Godelier, Alberto Cirese y L. M. Lombardi Satriani, las de Nicos Poulantzas y Christine Buci-Glucksmann sobre las superestructuras políticas, junto con varios aportes latinoamericanos, son algunos de los acontecimientos teóricos que cambiaron el estado de la cuestión tal como lo planteaba Sartre y como se ve aún en la mayoría de estudios sobre el arte.

La apropiación de esos nuevos conocimientos ape-

nas comienza a hacerse en el campo estético, y las resistencias abundan del lado de los artistas y de los científicos sociales. La integración del arte *en* la sociedad se ha vuelto obvia para muchos artistas, historiadores, críticos y sociólogos. Pero que el conocimiento de esa integración avance no quiere decir que resulte menos conflictiva. Pareciera, al contrario, que cuanto más evidente se muestra más cuestionadora se vuelve, tanto para el idealismo estético que defiende la inmaculada concepción del arte como para los sociólogos mecanicistas que encuentran en el arte obstáculos empecinados a sus pretensiones deterministas. Queremos pensar en este trabajo los efectos sobre el campo estético de esta nueva situación del saber, pero antes parece necesario explicitar algunas trabas que estorban el diálogo entre lo artístico y lo social.

La teoría y la historia del arte son desafiadas por la sociología a reconocer los condicionamientos que derivan de la producción, la circulación y el consumo de los bienes artísticos. Ya no es posible idealizar al artista como genio, sacralizar sus obras, atribuir el goce que ofrecen a la inspiración o a virtudes misteriosas que nada deberían al contexto social. Cada vez menos críticos se arriesgan a estudiar las obras desprendidas de su encuadre, a sostener que las discrepancias entre escuelas artísticas o espectadores provienen de gustos personales arbitrarios. En cuanto al "creador", el conocimiento sociológico le hace percibir su obra enriqueciéndose con las miradas y la imaginación de quienes la reciben, alterando su sentido al circular por clases y sociedades distintas, al intervenir los *marchands*, los editores, la publicidad. Tales cambios pueden atraer al artista capaz de alegrarse con lo imprevisto, dispuesto no sólo a emitir "su" mensaje sino a escuchar el juego de evocaciones que cada significante provoca en el receptor: que tantos artistas y críticos hayan recogido las reflexiones de

Umberto Eco sobre la obra abierta, que muchos prefieran sustituir el nombre de *obras* por el de *propuestas* confirma que los productores se sienten cada vez menos capaces de controlar el sentido último de su trabajo.

La sociología, por su lado, al estudiar el arte enfrenta problemas eludidos en gran parte de su historia, ya sea por el mecanicismo marxista o por el positivismo: ¿qué valor tienen sus teorías deterministas para explicar fenómenos creativos? ¿Cómo analizar lo cualitativo de las conductas humanas usando técnicas de cuantificación? ¿Qué puede decir una ciencia que estudia la regularidad de lo social acerca de experiencias artísticas cuyo fin es subvertirla (las provocaciones dadaístas, los *happenings*), sobre obras que no quieren ser mercancías, gestos que no quieren ser obras? ¿Cómo pensar desde la estructura el acontecimiento? ¿Es posible que el estilo artístico de aproximación a lo real proporcione a la sociología otro modo de conocer, nuevas vías para penetrar en el objeto de estudio, articular lo intelectual con lo intuitivo, la objetividad y la subjetividad, la imaginación y el rigor? ¿Podría contribuir la experimentación artística contemporánea a estudiar sociológicamente el arte? Por ejemplo, ante la crisis de la teoría de la representación entendida como "reflejo" de la base material —metáfora que *La ideología alemana* tomó de los avances ópticos del siglo XIX— hay que preguntarse si los actuales conceptos de la ciencia y el arte no proporcionan imágenes más acordes con las maneras en que hoy percibimos lo real, su representación y los nexos entre ambos. Para anticipar un desarrollo más complejo, que luego intentaremos, vamos a dar tres ejemplos: la afirmación de que el arte, y en general todo pensamiento, reflejan la realidad, podría ser revisada desde las aventuras de Alicia, de Lewis Carroll, para la cual los espejos se atraviesan y no son neutros en relación con lo que reflejan, a

partir de los espejos ondulantes de Luis Felipe Noé o de las máquinas y los anteojos cinéticos de Julio Le Parc que multiplican las formas de lo real, muestran sus facetas móviles, la pluralidad posible de puntos de vista, la fugacidad caleidoscópica y contradictoria del mundo. Por cierto, no se trata simplemente de adoptar nuevas metáforas por su mayor afinidad inmediata, aparente, con los modos actuales de percibir; para legitimar su uso científico hay que someterlas a una crítica epistemológica que sitúe su fecundidad explicativa y sus límites en el interior del discurso estético. Ya que no podemos desplegar aquí este problema, digamos que estudios como los de Jacques Derrida, Paul Ricoeur, Sarah Kofman y Ludovico Silva[2] indican, en diferentes líneas, cómo debería operar este trabajo. Es preciso cumplir en el campo del arte una crítica semejante a la que ellos hicieron respecto de la filosofía y la ideología, desconstruir un aparato conceptual que, concebido dentro del horizonte semántico del siglo XIX, funciona hoy como cárcel para nuevos descubrimientos. Debemos tener ante el pasado teórico de la estética y la sociología una actitud tan experimental como la de algunos artistas ante el pasado del arte, ser capaces de pensar desde Marx o Lukács las contradicciones del arte contemporáneo con la libertad con que Duchamp pensó desde Leonardo cuando pintó a la Gioconda con bigotes.

Construir un nuevo aparato conceptual: el recurso clave para lograrlo es examinar las prácticas artísti-

[2] Cf. de Jacques Derrida, "La mythologie blanche (la métaphore dans le texte philosophique)", en *Poétique*, 5, 1971, pp. 1-52, recogido en *Marges de la philosophie*, París, Minuit, 1972, pp. 247-324. De Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, Buenos Aires, La Aurora, 1977. De Sarah Kofman, *Camera obscura de l'idéologie*, Editions Galilée, 1973. De Ludovico Silva, *Teoría y práctica de la ideología*, México, Editorial Nuestro Tiempo, 4a. edic., 1976, cap. "Teoría marxista de la ideología".

cas como parte de la producción simbólica. Los problemas de la significación y de lo simbólico —que, como sabemos, coinciden parcialmente pero no se superponen— han sido tratados por varias corrientes filosóficas y ciencias sociales. La filosofía de las formas simbólicas de Cassirer, la fenomenología husserliana, la hermenéutica de Ricoeur, la filosofía analítica inglesa, las investigaciones antropológicas sobre el mito, las psicoanalíticas sobre lo simbólico y lo imaginario, las semióticas, el interaccionismo simbólico, la sociología del campo intelectual de Bourdieu figuran entre las contribuciones más fecundas a la comprensión actual de los procesos de simbolización.

Frente a las corrientes idealistas que destacan en las prácticas simbólicas sólo su aspecto activo, su capacidad de conocer y constituir lo real; frente al análisis inmanente del estructuralismo que reduce la interpretación de los mitos, las obras artísticas y todo lenguaje a su orden interno, como si fueran autosuficientes, hablaremos de las prácticas simbólicas en relación con sus condiciones materiales de producción, como formas de producción. Una copiosa bibliografía viene señalando las inconsistencias de los enfoques idealistas y estructuralistas en la antropología y la filosofía. Hay que prolongar esta tarea en una de las áreas donde aún preservan ciertos honores —el arte— y demostrar en ella el valor del análisis productivo.

Al entender el arte como un tipo de producción simbólica —admitiendo a la vez su aptitud para conocer y construir lo real, su estructura interna específica— intentamos algo más que un estudio sociológico de los procesos estéticos: los veremos también como un lugar para investigar las relaciones entre el enfoque productivo y los demás, entre la singularidad de las representaciones y su dependencia de la base material. Tendremos en cuenta para ello aportes de la semiótica, el interaccionismo simbólico y la

sociología de la cultura a fin de especificar la manera en que la teoría del modo de producción y la teoría de la ideología pueden articularse dentro del marxismo. Recurrir a otras tendencias es indispensable para que el materialismo histórico logre precisar los mecanismos operativos de la significación y la representación, supere descripciones construidas a partir de la caduca gnoseología reflexológica y elabore nuevas hipótesis intermedias sobre lo que ocurre en el pasaje de lo económico a lo ideológico, de lo ideológico a lo económico.

II. OBJETO DE ESTUDIO Y TENDENCIAS ACTUALES

Desde el siglo XIX algunos escritores comenzaron a percibir que "las palabras no significan sólo lo que nosotros tenemos la intención de expresar cuando las empleamos; de manera que la significación de un libro debe ciertamente superar las intenciones del autor", escribía Lewis Carroll a un amigo a propósito de *La caza del Snark*. Agregaba, por eso, que "toda significación satisfactoria que se le pueda encontrar a mi libro, la acepto con gozo como siendo la significación de éste".[3] Si el descubrimiento de que el artista es sólo el iniciador del sentido de la obra surge en las sociedades contemporáneas, es porque las ediciones de masas, la amplia circulación de los mensajes y la pluralidad de códigos que los rigen modifican ese sentido original de un modo antes desconocido. Es cierto que lo artístico siempre estuvo imbricado en la estructura social; cualquier comunidad indígena precolombina nos ayuda a recordar

[3] Citado por Pierre Lascoumes y otros en el artículo "Il y a parmi nous de monstres..." en *Communications*, núm. 28, París, 1978, p. 127.

cómo se relacionaban los temas y formas del arte, la elección de este animal o aquel color, con las diferencias de rango político y poder religioso. Sin embargo, quien comunicaba un mensaje plástico se dirigía a un conjunto homogéneo de receptores y éstos lo descodificaban del modo previsto por el emisor. En cambio, el autor de un cuento o un cuadro difundido en una revista de gran tiraje ignora los códigos de sus lectores; si tiene ocasión de ver interpretaciones de críticos de distintos países, lo sorprenden las asociaciones que su obra provoca, y descubre que el sentido virtual —mucho más amplio del que previó— se concreta y expande en la comunicación social. Varios periodistas interrogaban a Albert Camus sobre el alcance metafórico del encierro y el sufrimiento de los argelinos relatado en *La peste:* uno de ellos dijo que la novela representaba la segunda guerra mundial terminada poco antes, otro comparó las ratas con la invasión nazi a Francia, un tercero supuso que —siendo Camus existencialista— la peste era la vida, el absurdo que nos arrojó en este mundo y nos obliga a vivir como en una ciudad sitiada. Camus contestó que no había imaginado tantas interpretaciones, pero lo complacía escucharlas.

El descubrimiento de artistas y escritores se vuelve evidencia científica en investigaciones sociológicas como las de Raymonde Moulin y Francesco Poli sobre el funcionamiento del mercado artístico,[4] las de Pierre Bourdieu acerca del público en los museos europeos y la organización del gusto según clases sociales y barrios de París.[5] Tales trabajos, como algunos semejantes realizados en América Latina, a los que nos referiremos luego, no dejan dudas de que *el objeto de estudio de la estética y de la historia del arte no puede ser la obra, sino el proceso de circulación social en el que sus significados se constituyen y varían.*

[4] Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967. Francesco Poli, *Producción artística y mercado*, Barcelona, G. Gili, 1976.

[5] Pierre Bourdieu y A. Darbel, *L'amour de l'art*, París, Minuit, 1969. Pierre Bourdieu y Monique de San Martin, "Anatomie du goût", en *Actes de la recherche en sciences sociales*, núm. 5, 1976. Pierre Bourdieu, "La production de la croyance", *idem*, núm. 13, 1977.

Pero la sociología del arte, que debe hacer posible este conocimiento, no existe aún como disciplina científica, con una teoría bien fundada y un conjunto suficiente de investigaciones particulares que la avalen. Es más bien un *campo de problemas*, vagamente delimitado por estudios de orientaciones divergentes. Contribuyen a esta neblina teórica autores que propusieron interpretaciones sociológicas valiosas de ciertos períodos o fenómenos junto con errores teóricos y metodológicos: Pierre Francastel cuando denomina sociología del arte a trabajos históricos;[6] Vytautas Kavolis al relacionar estructuras sociales con estilos artísticos por asociaciones exteriores, sin explicar la influencia de las primeras sobre los segundos;[7] Alphons Silbermann y Robert Escarpit porque reducen aspectos cualitativos de la producción artística a técnicas estadísticas nacidas para conocer otra clase de hechos;[8] los historiadores de la escuela de Warburg[9] y sociólogos como George Gurtvitch[10] cuando

[6] Pierre Francastel, "Problemas de sociología del arte", en G. Gurtvich y otros, *Tratado de sociología*, Buenos Aires, Kapelusz, 1963. *Sociología del arte*, Buenos Aires, Emecé, 1972.

[7] Vytautas Kavolis, *La expresión estética: un estudio sociológico*, Buenos Aires, Amorrortu, 1970.

[8] Alphons Silbermann, "Situación y vocación de la sociología del arte", en Silbermann y otros, *Sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972. Robert Escarpit, *Sociología de la literatura*, Barcelona, Edima, 1968, y "La imagen histórica de la literatura en los jóvenes", en Roland Barthes y otros, *Literatura y sociedad*, Barcelona, Martínez Roca, 1969.

[9] Aby Warburg, *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum*, Leipzig, 1902. Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, Buenos Aires, Infinito, 1970.

[10] G. Gurtvich, *op. cit.*

emplean nociones precientíficas ("medio", "ambiente", "espíritu"). Por eso, antes de ocuparnos de las bases teóricas y metodológicas de la sociología del arte dedicaremos este capítulo a situar las tendencias actuales y el próximo a criticar los obstáculos que obstruyen su constitución científica.

A los problemas mencionados hay que agregar la pluralidad de direcciones teóricas en que se divide la sociología (funcionalismo, estructuralismo, marxismo), cuyas discrepancias se multiplican al ocuparse del objeto estético. Con los matices y reservas necesarios en toda esquematización, podemos agrupar los estudios sociológicos sobre el arte en cinco orientaciones:

1. La sociología del arte entendida como parte de una *"sociología del espíritu"* o "sociología de las obras de civilización". Entre sus representantes encontramos a Georges Gurtvich, autor de dichas expresiones, Jean Luvignaud y los historiadores de la escuela de Warburg.

2. El *empirismo o funcionalismo* (Vytautas Kavolis, Robert Escarpit, Alphons Silbermann).

3. El *interaccionismo simbólico*, orientación influida por el funcionalismo pero que rechazó su sobrevaloración de lo cuantitativo y la reducción de los hechos humanos a factores o funciones para analizarlos como "acción colectiva" y desarrollar una "metodología cualitativa" (Howard S. Becker).

4. La sociología *estructural*, que denominamos así porque quienes la practican —sin formar una tendencia homogénea— coinciden en estudiar la correlación de las estructuras artísticas con las estructuras sociales. Con esta salvedad es posible reunir nombres de extracción teórica diversa: Lucien Goldmann, Pierre Francastel y Pierre Bourdieu. Hay que subrayar que hablamos de sociología estructural y no estructuralista, pues los autores nombrados no trabajan a partir del modelo lingüístico ni son representativos de esta última corriente, aunque hayan mantenido vínculos con ella.

5. La sociología *marxista* (Georg Lukács, Boris Arvatov, Antonio Gramsci, Galvano della Volpe, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, etcétera).

Presentaremos críticamente en los dos capítulos próximos las posiciones de estas tendencias respecto de los principales temas de la sociología del arte. Asimismo, distinguiremos sus líneas internas, sobre todo respecto del marxismo. Pero queremos hacer ahora dos aclaraciones generales.

En primer lugar, como en toda clasificación, las fronteras entre las orientaciones mencionadas no deben verse rígidamente: por ejemplo, Goldmann y Bourdieu, en cuyas investigaciones predomina el enfoque estructural, adoptaron aportes del marxismo. La segunda aclaración se refiere a la carencia de un marco teórico único, sólidamente establecido, para el análisis del arte. Si bien pensamos que la teoría marxista es la de mayor poder explicativo en la investigación social, el economicismo con que encaró tantas veces lo estético, sus discrepancias aún en pleno debate y lo que su progreso reciente debe a otras ciencias sociales obligan a tomar en cuenta, como anunciamos antes, el desarrollo multifacético del saber contemporáneo. Los aportes de la antropología, la semiótica y el psicoanálisis para el conocimiento de los sistemas simbólicos estimularon a autores marxistas a utilizar conceptos tales como cultura, sistema de signos, inconsciente, para especificar las operaciones del proceso ideológico. Al ubicarnos en

esta coyuntura interdisciplinaria, queremos ver cómo pueden articularse discursos de diferentes ciencias sociales, y sus metodologías, en una concepción global de la superestructura.

Simultáneamente con la sociología, el arte ha ido transformándose para redefinir sus vínculos con la sociedad. Movimientos de vanguardia de distinto signo tratan de modificar la inscripción de la práctica artística en la historia social. Desde los constructivistas y la Bauhaus hasta quienes experimentan hoy en la gráfica y el diseño ambiental buscan que el arte sea expresión, testimonio, protagonista de los cambios tecnológicos y sociales. Los *collages*, los *ready-made*, el arte en la calle, el arte ecológico urbano, los murales y carteles son algunos de los caminos explorados para trascender la soledad elitista del arte por el arte. Se quieren abolir los tabiques entre lo instrumental y lo placentero, lo ilusorio y lo real, la forma y la función, la fantasía y la praxis. Muchas experiencias con lo imaginario son también investigaciones sobre lo real, ensayos de relaciones sociales posibles, exploración de los códigos vigentes para abrirlos a conductas creadoras.

Un número creciente de plásticos, directores teatrales y cineastas recurre a especialistas en ciencias sociales para obtener información sobre la realidad y asegurar la eficacia social de sus mensajes. Podemos mencionar el cine documental y etnográfico, y, dentro del cine-espectáculo, a Jean-Luc Godard, François Reichenbach, Paul Leduc, Gerardo Vallejo, Jorge Sanjinés. En el teatro hay que comenzar citando textos escritos por Brecht en los años veinte que señalaban la incapacidad de las estéticas especulativas (como "doctrinas de lo bello") para encarar la crisis teatral, y sostenían que sólo con el apoyo de la sociología podrían conocerse las condiciones sociales res-

pecto de las cuales el teatro debía actuar;[11] luego, han replanteado las relaciones entre dramaturgia y sociedad Peter Weiss, el Living Theater, grupos de "agitación y propaganda", que en América Latina tienen sus mejores exponentes en el método de creación colectiva de Enrique Buenaventura y los múltiples estudios e innovaciones para el teatro popular desarrollados por Augusto Boal.[12]

En este texto vamos a examinar la problemática sociológica del arte en relación preferencial —aunque no exclusiva— con la plástica. Por eso nos ocuparemos ahora del grupo europeo que a nuestro juicio encara más imaginativamente las tensiones actuales en esta área: el Colectivo de Arte Sociológico. Sus experiencias, sus manifiestos y los libros en los que Hervé Fischer y Fred Forest sistematizan tales búsquedas[13] configuran uno de los esfuerzos más orgánicos efectuados hasta ahora para transformar el arte en función del conocimiento sociológico de lo real, e incluso para revisar los principios de la sociología y volverlos más flexibles a la peculiaridad de la cultura. No compartimos totalmente las propuestas del Colectivo, pero analizaremos algunas, y su encuadre teórico, porque nos parece un procedimiento adecuado para introducir las cuestiones centrales que confronta hoy el arte ante la sociología.

III. EL ARTE REFORMULADO DESDE LA SOCIOLOGÍA

"Bombardearemos Venecia" anunciaban los vo-

[11] Bertold Brecht, *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, tomo I, p. 18.

[12] Cf. el libro de Augusto Boal, *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, Buenos Aires, Corregidor, 1975.

[13] Hervé Fischer, *Théorie de l'art sociologique*, París, Casterman, 1977. Fred Forest, *Art sociologique*, Paris, UGE, 1977.

lantes distribuidos en la plaza de San Marcos y en las calles más transitadas por el Colectivo de Arte Sociológico durante los días en que se realizaba allí la Bienal de 1976. El objetivo era proyectar diapositivas y secuencias de películas en tamaño gigante sobre fachadas de monumentos y lugares tradicionales: el retrato de Mao Tse-tung sobre una iglesia, la cadena de montaje de una fábrica de coches sobre un palacio, fotos de barrios pobres de Venecia en las paredes del Gran Canal. El bombardeo de imágenes, que no llegó a realizarse por falta de colaboración de las instituciones italianas, buscaba aproximar zonas de la realidad separadas, crear "cortocircuitos culturales", activar las contradicciones sociales.

El 12 de enero de 1972 Fred Forest publicó en *Le Monde* un recuadro en blanco de 10 x 15 cm^2 con una breve leyenda que invitaba a cada lector a expresarse mediante la escritura o el dibujo, cortar la página entera —convertida así en una obra— enmarcarla o enviársela. En respuesta, le llegaron dibujos humorísticos, mensajes políticos, obras que ostensiblemente buscaban el valor estético, insultos, propuestas de encuentros, hasta de un internado en un hospital psiquiátrico que decía hallar su única comunicación con el mundo externo. El objetivo fue romper la trama densa de las columnas tipografiadas, liberar un espacio dentro del discurso autoritario, unidireccional, de la prensa a los lectores, ofrecerles un vehículo para sus propias informaciones, el pasaje del consumo pasivo a la participación activa. Su logro fue parcial pues el periódico, quizá porque advirtió los riesgos subversivos de la propuesta, la incluyó en la página de arte, se negó a publicar ninguna de las 800 respuestas y no otorgó nuevos espacios. Forest tuvo que resignarse a difundir las con-

testaciones en galerías de arte, y repitió la experiencia en periódicos de Suiza, Bélgica, Suecia, Argentina y Brasil.

¿Por qué denominar a estas experiencias arte sociológico y no sencillamente arte social? Porque no buscan representar lo social, explica Hervé Fischer, sino cuestionar los procedimientos con que habitualmente se lo representa. En vez de reproducir ingenuamente las relaciones sociales, o sea reproducir, más que lo real, las convenciones icónicas que nos acostumbran a verlo de cierta manera, se trata de producir un arte que reelabore críticamente lo real y sus códigos de representación. "Para el artista sociológico, escribe Forest, el problema no es más saber qué representar, cómo representarlo, sino cómo provocar la reflexión sobre las condiciones mismas de nuestro ambiente social y sus mecanismos."[14] Para cumplir este objetivo es necesario que la práctica artística se nutra en una teoría sociológica, y que el arte sea, a la vez, un lugar en el que dicha teoría se experimente y se visualice. El artista debe aprovechar el conocimiento sociológico para entender las relaciones entre las clases sociales, cómo operan los condicionamientos económicos sobre la producción de lo imaginario, cómo están constituidos los códigos colectivos de percepción y sensibilidad, en qué medida pueden ser modificados. Y a su vez el artista puede reparar en puntos especialmente sensibles de la vida social, poner de manifiesto aspectos subjetivos e intersubjetivos de las relaciones entre los hombres no percibidos por el objetivismo científico, provocar experiencias inesperadas y contribuir con sus propios medios a que las personas tomen conciencia sobre las estructuras que los oprimen.

Comprender racionalmente la conexión con el pú-

[14] Fred Forest, *op. cit.*, p. 196.

blico y reformular las obras desde ese conocimiento no tiene por qué empobrecer el placer estético. Estamos ante una concepción social y psicológica del goce distinta del que acompaña el vértigo creativo del artista encerrado en su taller, pero no creemos que haya menos placer y creatividad en experiencias como las de Fischer en la plaza del Duomo de Milán: vestido con una bata blanca y usando un recetario, entregaba píldoras para votar, para la muerte, para el amor, para tener hijos, para no tenerlos, para ser original, para escuchar el violín, para la memoria y para el olvido, mientras la policía le reclamaba seis veces en tres horas una autorización escrita para hacerlo.

Para investigar la función actual del arte, Forest ofreció a la municipalidad de Montpellier un proyecto aún no realizado: publicar en la prensa una reproducción del célebre cuadro de Courbet, *Buenos días señor Courbet*, que se halla en el museo de esa ciudad, con un cupón que invite a fantasear lo que podrían decirse los personajes, escribir un texto que cuente su historia imaginaria, recomponer la copia con tijeras haciendo un *collage* y enviar todo al museo para que sea expuesto. La experiencia preveía varias fases posteriores: una encuesta en las calles con uso de video, basada en la pregunta "¿Puede indicarme dónde vive el Sr. Courbet?"; otra sobre la frecuencia de visitas al museo por los habitantes de Montpellier; luego, publicaría en el periódico *Midi-Libre* un informe donde indicaría que el 95% de la ciudad desconoce el cuadro y nunca puso los pies en el museo, por lo cual la obra de Courbet es inútil y Forest ha decidido destruirla en pleno centro de la ciudad. El día indicado sería quemada ritualmente una reproducción del cuadro, de idéntico tamaño. La última fase sería exponer las respuestas y los testimonios de la acción, dar una conferencia a cargo de un especialista en Courbet y auspiciar un nuevo debate.

Cuando uno llega al Passage de la Main d'Or, núm. 7, en París, encuentra que en el buzón de cartas de Fred Forest está indicada también la Sociedad Civil Inmobiliaria del M² Artístico. Ya en el departamento-oficina de Forest se puede ver un gran anuncio publicitario, aparecido en la sección económica de *Le Monde*, que presenta un nuevo modo de especulación: "Colocad vuestros capitales a dos pasos de la frontera suiza" ofrece el título, y luego argumenta que "en un período de crisis económica internacional este modo de inversión astuta se adecua en forma óptima a las perspectivas de desarrollo del mercado de la sociedad liberal avanzada. Modo de especulación que asocia en un solo y mismo sistema dos tipos de inversiones clásicas ya probadas en el pasado: la compra de terreno y la adquisición de obras de arte".[15] Forest compró realmente 20 m² en Mermier, Alta Savoya, inscribió la Sociedad Civil en los registros pertinentes, consiguió que Pierre Restany acreditara con un certificado sostenido por su prestigio de crítico que se trataba de una obra de arte y anunció su venta el 22 de marzo de 1977 en el Espacio Cardin, junto a "cuadros de maestros contemporáneos", bajo el martillo de Jean-Claude Binoche, máxima garantía en el mercado artístico francés. También aseguró mediante un reglamento que la adquisición da derecho al título honorífico de "ciudadano del Territorio del m² artístico", acreditado con un diploma firmado por el artista, y que lanzará regularmente programas artístico-inmobiliarios de los que gozarán los compradores: jardines públicos, espacios de reflexión, actos contestatarios. Incluso existe la posibilidad de que cada propietario sea enterrado en su m² artístico. Sin embargo la operación fue prohibida a último momento por intervención de las Cámaras de Notarios y de Tasadores que reclamaron su exclusi-

[15] *Le Monde*, 10 de marzo de 1977.

vidad en la venta de terrenos. El conflicto dio lugar a un laborioso juicio, aún inconcluso en mayo de 1978, en el que durante folios y folios, audiencias y audiencias, se debatía si se trataba de un terreno o una obra de arte. Para los especialistas en estética tampoco parece estar muy claro. La presentación de la experiencia con el m² artístico fue rechazada en la muestra internacional Documenta 6 de Kassel, luego de fatigadas discusiones, porque "no se trataba de arte sino de sociología". A la inversa, muchos críticos de arte —si esto sirve a alguien para decidir qué es artístico— acreditan con su interés polémico, sus artículos en revistas especializadas, que de algún modo las tareas del Colectivo afectan el campo estético: además de Restany, Jean Duvignaud, Vilem Flusser, Marshall McLuhan, Edgard Morin, Jean-Claude Christo, Les Levine, Clemente Padín, Horacio Zabala y Wolf Vostell, entre otros ochenta, participan en el citado libro de Forest.

Más allá de las preocupaciones limítrofes sobre el territorio del arte, nos preguntamos si los actos del Colectivo logran modificar su lugar social o sólo desmistifican, para el público especializado, sus funciones comerciales e ideológicas. ¿De qué modo debe relacionarse la provocación artística con el contexto social para que sus efectos logren continuidad, para que el juego imaginario no sea apenas una evasión reconfortante? ¿Puede el arte, así concebido, quebrar el autoritarismo de la prensa, alterar a largo plazo los museos oficiales, el mercado inmobiliario, instituciones que el capitalismo precisa para subsistir? Está claro el avance que significa renunciar a "la obra de arte" como producto confeccionado, verdad excelsa, que el artista impone a los demás. Pero ¿en qué medida la activación comunicacional, la propuesta de nuevos modelos de experiencia y reflexión —realizadas de este modo— engendrarán otras relaciones sociales? Forest contesta: "Todo cambio en un sector tiene repercusiones inevitables sobre el conjunto del sistema. Toda modificación que afecta un sector modifica en consecuencia el sector vecino. Es de esta observación elemental que nacen las esperanzas de nuestra eficacia a largo plazo, aunque somos totalmente conscientes de los límites políticos de nuestra trayectoria en relación con aquellos que recurren a la coerción o la violencia."[16]

Alérgicos a cualquier reproducción de estereotipos ideológicos, acentúan el carácter crítico, de ruptura incesante, en todo su trabajo. Declaran que su adhesión al materialismo dialéctico excluye no sólo toda deformación mecanicista sino el proponerlo como sistema de remplazo. Cuando quisieron contar con un lugar de reunión y difusión, le dieron el nombre de Escuela Sociológica Interrogativa, porque es una contrainstitución que no quiere ofrecer respuestas sino oportunidades para el debate. Esta posición tiene el valor del antidogmatismo, y es comprensible ante la multitud de coacciones que en diversos sistemas políticos traban la experimentación artística. Pero posee también las restricciones del individualismo: en el Manifiesto núm. 3, de marzo de 1976, anuncian que se mantendrán fuera de los partidos políticos y declaran "cuestionarlos a todos".[17] Tal abstencionismo, formulado paradójicamente en forma dogmática para oponerse al dogmatismo, deriva en una defensa ilimitada de la libertad individual que desconoce las transformaciones colectivas necesarias para hacerla posible. Los ataques al orden capitalista se reducen entonces a una crítica verbal, y el arte queda limitado a un área de experiencias excepcionales, rechazos simbólicos, ejemplos que nunca podrán convertirse en nuevas estructuras sociales, esta vez liberadoras. El Colectivo superó algunas ambi-

[16] Fred Forest, *op. cit.*, p. 34.
[17] Hervé Fischer, *op. cit.*, p. 38.

güedades del arte social buscando la fundamentación científica del conocimiento sociológico. Pero para lograr sus objetivos transformadores no basta *sociologizar* el arte; hay que *socializarlo*.

Hay un momento en el que la crítica científica al arte como mercancía y reproductor de las convenciones perceptivas debe desembocar en la crítica política. Otros movimientos artísticos, que hasta donde sabemos no elaboraron los nexos entre arte y sociología con la sutileza del Colectivo, son sin embargo más consecuentes con la evidencia sociológica de que las estructuras sociales no pueden cambiarse únicamente con actitudes personales, con impugnaciones simbólicas. Es verdad que la colaboración entre artistas y sociólogos (como también con psicólogos y semiólogos) sirve para obtener un conocimiento adecuado de los procesos sociales y comunicacionales, para que los efectos de las obras sobre los receptores se aproximen a las intenciones del emisor. Pero también sabemos por el conocimiento científico que éste sólo no basta para cambiar la realidad, que si la práctica artística aspira a ser innovadora necesita insertarse en la acción transformadora de las masas. Por eso la tarea crítica del arte, su contribución a nuevos modelos de vida, debiera estimular colaboraciones recíprocas entre artistas y movimientos políticos.

En un libro anterior[18] analizamos, a través de la cartelística cubana, las brigadas muralistas chilenas y otras experiencias semejantes, cómo puede arraigarse en la vida cotidiana, y participar en su transformación, un arte en el que se reúnan la conciencia crítica de los artistas y las necesidades de movimientos políticos masivos. Al final del capítulo 4 de este libro, encontraremos en la experiencia de contrainformación "Tucumán arde", organizada en una central sindical por artistas plásticos, sociólogos, economistas, periodistas y fotógrafos, de qué modo ese trabajo interdisciplinario —ubicado en una organización popular— les permitió replantear los vínculos entre vanguardia y política, experimentación y eficacia.

[18] Néstor García Canclini, *Arte popular y sociedad en América Latina. Teorías estéticas y ensayos de transformación*, México, Ed. Grijalbo, 1977, 3a. parte.

IV. LA INVESTIGACIÓN SOCIOLÓGICA SOBRE EL ARTE EN AMÉRICA LATINA

El encuentro del arte con la sociología en búsquedas como las del Colectivo, en investigaciones como las que vamos a examinar, revela que ingresamos en una etapa más fecunda. Después de la ignorancia mutua, de las primeras suspicacias, llegamos a plantear los problemas fundamentales. En los últimos veinte años las investigaciones empíricas y el desarrollo teórico y práctico en el campo del arte han vuelto más sutiles las preguntas y las respuestas. Varias corrientes sociológicas y artísticas se interesan por entender las articulaciones entre lo económico y lo cultural, entre las estructuras sociales de la producción artística y las peculiaridades de las obras.

También en América Latina estas dos últimas décadas fueron decisivas. La expansión de las ciencias sociales influyó sobre la teoría y el método en el estudio del arte, tradicionalmente apoyados en las humanidades clásicas (la filosofía, la literatura y la historia). Sin embargo, las investigaciones propiamente sociológicas sobre fenómenos estéticos son aún demasiado pocas. Es cierto que ningún tema cultural generó una bibliografía tan abundante como la relación entre arte y sociedad: hasta podría señalarse cierto exceso verborrágico, una desproporción entre las polémicas y los hechos que lograron modificar la inscripción social del arte. Pero tales textos se refieren casi siempre a lo que *debe ser* la función de los

artistas y no llegan a una decena las investigaciones dedicadas a conocer *las relaciones actuales* que los artistas mantienen con su sociedad. Es evidente que la carencia de datos sobre la ubicación social del arte, el hecho de que las discusiones sobre su transformación se apoyen en deseos más que en descripciones sociológicas rigurosas, conspira contra la eficacia de los proyectos de cambio. Deberíamos preguntarnos qué significa —como síntoma de un proceso— este predominio de las utopías y las consignas sobre el conocimiento y la modificación efectiva.

Desconocemos la organización del mercado artístico, las tendencias principales en los gustos del público, el origen de clase y el nivel educacional precisos de quienes visitan los museos, galerías, salas de teatro y de concierto. Menos aún se ha investigado a quienes nunca van, las razones de su indiferencia. Por cierto, muchos tenemos suposiciones sobre las causas por las que cada clase social asiste a los espectáculos artísticos o los ignora, pero estas hipótesis buscan la explicación en distintos responsables —el público, las instituciones culturales, el sistema económico— según la posición ideológica. Parece difícil que las vastas polémicas sobre la relación entre arte y sociedad superen el diálogo entre sordos mientras se realicen a partir de los supuestos de cada uno. Aún más dudoso es que, sin conocer a los receptores, el diálogo de los artistas con ellos deje de ser un diálogo de mudos.

La mayoría de los estudios dedicados a relacionar hechos estéticos y estructuras sociales se cumplieron en el campo literario. El primer trabajo estrictamente sociológico fue realizado por Gloria Cucullu a mediados de la década del sesenta y consistió en una encuesta de orientación funcionalista sobre las actitudes de los novelistas argentinos hacia los cambios tecnológicos y sociales.[19] Quizá el libro más importante de ese decenio, por su originalidad e influencia, haya sido el de Antonio Candido, *Literatura e sociedade*,[20] en el que reunió textos teóricos sobre crítica literaria y sociología, estudios de historia social de la literatura brasileña y otros sobre el público. También hay que mencionar como precursores en la interpretación social de la literatura latinoamericana a David Viñas[21] y Ángel Rama.[22] La dimensión alcanzada por el interés de vincular la producción literaria con la social pudo apreciarse en el coloquio organizado por la Unesco sobre *América Latina en su literatura* (México, Siglo XXI, 1972); se orientan en esa línea las contribuciones de Rubén Barreiro Saguier, Noé Jitrik, Haroldo de Campos, Juan José Saer, Roberto Fernández Retamar, Antonio Candido, Mario Benedetti, José Guilherme Merquior, José Antonio Portuondo y Adolfo Prieto. Sin pretender ser exhaustivos, nos parece justo terminar esta enumeración destacando los aportes teóricos cumplidos en los últimos años por los libros de Noé Jitrik, *Producción literaria y producción social* (Buenos Aires, Sudamericana, 1975), Roberto Fernández Retamar, *Para una teoría de la literatura latinoamericana* (La Habana, Cuadernos Casa, 1976), Mario Monteforte Toledo y Gilberto Giménez, *Literatura, ideología y*

[19] Gloria Cucullu, "El estereotipo del 'intelectual latinoamericano'. Su relación con los cambios económicos y sociales", en J. F. Marsal y otros. *El intelectual latinoamericano*, Buenos Aires, Editorial del Instituto Di Tella, 1970.

[20] Antonio Candido, *Literatura e sociedade*, San Pablo, Companhia Editora Nacional, 1976, 5a. edic. La primera edición apareció en 1965.

[21] David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*, que incluye tres tomos: *Apogeo de la oligarquía*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1975; *La crisis de la ciudad liberal*, idem, 1973; y *De Sarmiento a Cortázar*, 1974, 2a. edic.

[22] No es fácil seleccionar algunos títulos en la vasta tarea crítica desplegada por Ángel Rama desde los años en que dirigía la sección literaria de la revista *Marcha*, en Montevideo; citaremos su libro *Rubén Darío y el modernismo (Circunstan-*

lenguaje (México, Grijalbo, 1976), Ferreira Gullar, *Vanguardia e subdesenvolvimiento* (Río de Jainero, Civilizaçao Brasileira, 1973), Roberto Schwarz, *O pai de familia e outros estudos* (Rio de Janeiro, Paz e Terra 1978), y Françoise Perus, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo* (México, Siglo XXI, 1976). En este último, tomo inicial de lo que será la primera historia social de la literaura latinoamericana, y en el proyecto sobre el conjunto de la investigación que Françoise Perus publicó en la *Revista Mexicana de Sociología*,[23] encontramos, por su amplitud como por la consistencia teórica y metodológica, el trabajo más importante de cuantos hemos citado.

Esta apresurada visita a la bibliografía sobre literatura, que no es nuestro interés central aquí, sirve para señalar el área cultural en la que más se avanzó y contrastarla con las artes plásticas. Sólo tenemos noticias en este campo de cuatro investigaciones sociológicas. Dos fueron hechas en la Argentina: la de Regina Gibaja, *El público de arte* (Buenos Aires, Eudeba, 1964) y la de Martha F. de Slemenson y Germán Kratochwill, "Un arte de difusores. Apuntes para la comprensión de un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires, de sus creadores, sus difusores y su público" (en J. F. Marsal, *op. cit.*). Un tercer trabajo pertenece a Rita Eder, "El público de arte en México: los espectadores de la exposición Hammer" (*Plural*, 2a. época, vol. IV, núm. 70, julio de 1977). La investigación restante fue realizada en Brasil por Federico Morais, en el Museo de Arte Moderno de Río ue Janeiro, y aún se halla inédita.

cia socioeconómica de un arte americano), Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970.

[23] Françoise Perus, "Literatura y sociedad en América Latina (desde fines del siglo XIX hasta el último tercio del XX): un proyecto de investigación", en *Revista Mexicana de Sociología*, año XXXVI, núm. 4, 1974, pp. 869-887.

Nuestra década ha visto aparecer algunos trabajos breves que se ocupan de los museos, el mercado y otras condiciones sociales de la producción artística. En el volumen *América Latina en sus artes* (México, Siglo XXI, 1974), los artículos de Damián Bayón, Edmundo Desnoes, Ángel Kalemberg, Fermín Fevre y Saúl Yurkievich enfrentan abiertamente esta problemática hasta poco antes ignorada. Especialmente los artículos de Desnoes y Yurkievich contienen agudas reflexiones acerca de la producción y circulación del arte latinoamericano, pero no constituyen investigaciones estrictamente sociológicas, ni creemos que se lo hayan propuesto. Se trata de ensayos, surgidos de la observación personal y no del empleo sistemático de instrumentos sociológicos de análisis, que no cuentan por tanto con una elaboración específica del marco teórico ni con datos empíricos suficientes para avalar sus hipótesis, salvo cuando se refieren a las obras.

El lugar privilegiado que conceden a las obras los historiadores y críticos de arte (por no hablar de la enseñanza en las escuelas y universidades) es un serio obstáculo para que las historias del arte latinoamericano sean algo más que cronologías de los pintores, sus cuadros y sus viajes, descripciones subjetivistas de lo que le ocurrió al crítico cuando fue a las exposiciones y los talleres. Unos pocos autores —Ida Rodríguez Prampolini, Raquel Tibol, Marta Traba, Miguel Rojas Mix, Adelaida de Juan, Federico Morais, Aracy Amaral, Juan Acha, Mirko Lauer— produjeron textos que permiten augurar una nueva etapa. Entre ellos, corresponde resaltar el libro de Lauer, *Introducción a la pintura peruana del siglo XX* (Lima, Mosca Azul, 1976) por ser la primera historia social del arte en un país latinoamericano que plantea en su comienzo, y con rigor, las condiciones de posibilidad del conocimiento científico sobre los hechos estéticos y culturales. Aunque no se trata de un

estudio sociológico sino histórico, tiene el mérito insólito en nuestro continente de construir su fundamentación teórico-metodológica a partir de un conocimiento no ecléctico ni de aficionado sobre el desarrollo actual de las ciencias sociales. Por eso este libro es uno de los mejores ejemplos de un descubrimiento que se insinúa en trabajos muy recientes: la utilidad de las investigaciones sociológicas, antropológicas y semióticas para comprender de otro modo problemas estancados por su tratamiento especulativo, tales como la dependencia de nuestro arte respecto de las metrópolis, la desigual participación de las clases sociales en su creación y goce, las polémicas sobre la identidad latinoamericana y la cultura nacional.

También nosotros propusimos una reformulación de la teoría del arte desde las ciencias sociales, tomando en cuenta la situación latinoamericana contemporánea, en el libro *Arte popular y sociedad en América Latina*. Si bien dedicamos una sección a caracterizar las principales etapas del pensamiento estético en conexión con la historia social, más que un interés histórico nos impulsó el propósito de entender sociológicamente las transformaciones recientes de la práctica artística: experiencias teatrales, plásticas y cinematográficas que están cambiando la función del arte al extenderlo a públicos nuevos y abrir canales de comunicación no tradicionales. Al finalizar el libro, en 1975, entendimos que para avanzar en esa dirección debíamos someter a prueba la elaboración teórica, las hipótesis globales sobre el arte latinoamericano, en una investigación empírica particular. Elegimos entonces la correlación entre desarrollo socioeconómico y vanguardias artísticas en la Argentina durante el período 1960-1970.[24]

[24] Iniciamos la investigación en la Argentina en 1975 con un subsidio del Instituto de Ciencias Sociales de Buenos Aires, pero la represión política y la censura cultural imperante los últimos años, que entre otras consecuencias produjeron la desaparición de centros de investigación como el citado Instituto, impidieron que completáramos allí este estudio. No pudimos realizar una investigación prevista sobre el comportamiento del público de arte en distintas clases sociales, que hubiera actualizado la información de dos encuestas anteriores (las de R. Gibaja y Slemenson-Kratochwill, ya mencionadas). Por estas razones, limitamos a la década del sesenta el período, que habíamos planeado de 1960 a 1975. Afortunadamente, el apoyo del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM nos permitió terminar en México la redacción del trabajo, como también los capítulos teórico-metodológicos que lo preceden.

Las principales razones para escoger esta etapa y este país fueron las siguientes: 1] La modernización económica y cultural promovida en América Latina durante la década del sesenta por los sectores desarrollistas logró en la Argentina una renovación radical de las artes plásticas: las vanguardias nacionales, con el auspicio de fundaciones sostenidas por empresas industriales, pudieron por primera vez acompañar la experimentación de las metrópolis sin el atraso anterior de una o dos décadas; 2] junto con esta actualización de la dependencia cultural, un alto número de artistas —en su mayoría de vanguardia— se insertaron activamente en organizaciones populares y luchas políticas, produjeron experiencias inéditas en la plástica, el teatro y el cine con el fin de quebrar el aislamiento elitista del arte institucional, buscaron nuevas formas de comunicación y participación social, al margen de las establecidas en el país y también de las consagradas en las metrópolis.

¿Cómo entender que ambos hechos —contradictorios en tanto el primero acentúa la dependencia y el segundo rompe con los códigos estéticos importados— hayan ocurrido simultáneamente, o como pasos sucesivos en los mismos artistas? Partimos de la hipótesis de una correlación orgánica entre las posiciones económicas desarrollistas y la ideología estética de las vanguardias, entre el desarrollo industrial y la crea-

ción de mejores condiciones materiales y culturales para la experimentación artística. El proyecto de modernizar la Argentina mediante la tecnología y el avance industrial tuvo su equivalencia en la modernización de los procedimientos formales del arte. Y así como los desarrollistas fracasaron al explicar la crisis económica latinoamericana por el subdesarrollo industrial, las vanguardias se frustaron por buscar en una renovación formal, esteticista, soluciones que sólo surgirán de la transformación radical en el modo de producir cultura emprendida desde las bases por el pueblo. Al descubrirlo los artistas, la crisis del modelo de desarrollo económico fue seguida por la crisis del modelo experimentalista de renovación estética. El crecimiento de los conflictos sociales profundizó la toma de conciencia de artistas e intelectuales, su crítica al proceso y la búsqueda de alternativas.

Cabe aclarar que al denominar "vanguardias" a los movimientos de renovación experimental no es nuestro propósito intervenir en la discusión sobre la legitimidad de ese término, ni al ocuparnos de ellas les adjudicamos un valor excepcional. Sabemos, por el contrario, que una investigación sobre las relaciones entre estructuras económicas y superestructuras artísticas dará resultados más ricos si incluyen otros sistemas estéticos, como las artesanías y el arte para las masas. Nos interesa el fenómeno de las vanguardias —además de las razones invocadas para el caso argentino— porque son una ruptura del orden social de la producción artística, como irrupción del acontecimiento y máximo desafío a la capacidad explicativa de la sociología. De todos modos, para esclarecer la discusión semántica sobre el concepto de vanguardia consideramos indispensable averiguar cómo se las produce socialmente, en qué medida es posible encontrar determinaciones objetivas de la innovación individual y grupal.

Se trata de demostrar en una situación extrema que

los avances y contradicciones de la práctica artística no se explican sólo por su movimiento interno, y a la vez que el conocimiento de la superestructura artística puede contribuir al entendimiento de la base socioeconómica, de las estrategias de cada clase. No basta afirmar la interrelación entre ambos niveles; hay que llevar el conocimiento empírico hasta la reelaboración teórica necesaria para dar cuenta de los vínculos entre la estructura económica, el campo cultural y los movimientos artísticos, explorar procedimientos y zonas de articulación: el problema de las mediaciones. La combinación del trabajo teórico y el empírico, indispensable en cualquier investigación, tiene peculiar importancia aquí por el carácter incipiente de la sociología del arte, que no permite apoyar un estudio particular sobre bases conceptuales indiscutibles. Por eso, parte de la investigación consistió en replantear los fundamentos de la misma, hacer interactuar una y otra vez los datos empíricos con el marco teórico inicial.

En esta línea queremos destacar uno de los puntos elaborados con mayor dedicación en este libro. A diferencia de la mayoría de trabajos sociológicos sobre el arte, no nos ocupamos simplemente de las correspondencias entre obras y estructura social sino de la relación entre el proceso artístico (autor-obra-intermediario-público) y la sociedad. Las claves sociológicas del objeto estético y de su significación en el conjunto de una cultura no se encuentran en la relación aislada de la obra con el contexto social; cada obra es el resultado del *campo artístico*, el complejo de personas e instituciones que condicionan la producción de los artistas y median entre la sociedad y la obra, entre la obra y la sociedad: los editores, *marchands*, críticos, censores, museos, galerías, y por cierto, los artistas y el público. Para entender el sentido social de una obra de arte es preciso entender las relaciones entre los componentes del campo artístico,

la inserción de este campo en el conjunto de la producción simbólica y de la producción simbólica en la totalidad social.

Adelantemos una conclusión de nuestro estudio, que de paso contribuye a una definición sociológica de las vanguardias: lo que se modifica en sus rupturas no es básicamente el estilo de las obras, sino las relaciones entre artistas, obras, intermediarios y público, y de todos ellos con la estructura social. Los cambios en las obras son más inteligibles cuando se interpretan como parte de la transformación de las relaciones sociales entre los miembros del campo artístico. Es evidente la consecuencia que esta afirmación sociológica tiene sobre la práctica artística: crear un nuevo arte requiere, tanto como un conjunto de imágenes nunca vistas, otra manera de producirlas, comunicarlas y comprenderlas: generar un nuevo modo de relación entre los hombres.

2. PROBLEMAS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS DE LA INVESTIGACIÓN

La relación entre arte y sociología: una historia de obstáculos y malentendidos. Puede comprobarse al ver que gran parte de los trabajos en esta área comienzan por lo que podríamos llamar un "despeje del terreno". Al trazar un panorama de la sociología del arte a fines de la década del cincuenta para el *Tratado de sociología* dirigido por Gurtvich, Pierre Francastel sostuvo que "los mejores libros no son los que figuran bajo esta rúbrica",[1] sino los escritos por sociólogos que, al estudiar globalmente una sociedad, debieron ocuparse del arte. La afirmación insinúa tanto acerca de quienes se proclaman especialistas como del valor de esos "mejores" trabajos realizados por investigadores que tropezaron con el arte sin que fuera el interés central de su estudio ni contaran con formación adecuada para comprender un sistema de signos tan peculiar. Luego, Francastel dedica la mayor parte de su artículo a criticar errores en quienes escribieron sobre el tema: a Hauser le reprocha, con sugestiva indignación y parcial injusticia, no haber hecho más que "poner en dos columnas una lista de obras poco analizadas y una lista de nociones sociológicas no asimiladas";[2] a Panofsky, el haber concebido las relaciones del arte con la sociedad como pasivas y de pura dependencia; a Lukács y Goldmann, que distingan entre forma y contenido, atribuyan al arte la tarea formal y coloquen fuera del artista, sin

[1] Pierre Francastel, "Problemas de sociología del arte", *op. cit.*, p. 327.
[2] *Idem*, p. 328.

su participación, la elaboración del contenido, "los conceptos o los valores que suscitan la obra".[3]

Diez años después, Alphons Silbermann, al evaluar la situación de la sociología del arte para un volumen sobre el tema preparado por la Unesco,[4] no dedica su artículo a exponer un cuadro de las investigaciones sino a objetar los fundamentos teóricos de las mismas: la imprecisa ubicación de la sociología del arte en el conjunto de la sociología, y del estudio sociológico de las diferentes artes "en las ciencias que tratan de la literatura, de la música, del teatro o de las artes plásticas";[5] las ya citadas confusiones entre historia y sociología del arte; y la subordinación del hecho estético a campos excesivamente amplios, vagamente definidos, en los cuales pierde su especificidad, como cuando se lo ubica dentro de "la sociología del espíritu", la "sociología de las obras de la civilización" o "la sociología del conocimiento". Tales enfoques, agrega Silbermann, consideran las manifestaciones del arte como actividades del espíritu individual o social, sin diferenciarlas entre sí y asimilándolas en bloque a otras de carácter diverso.

Asimismo, es sintomático que sociológos del arte con marcos teóricos diferentes coincidan en señalar los mismos obstáculos preliminares y hasta cierto punto en la manera de analizarlos. Un continuador de Gurtvich, Jean Duvignaud, un funcionalista como Vytautas Kavolis, un casi marxista como Arnold Hauser y un neoweberiano con influencia estructuralista y marxista, Pierre Bourdieu, indican en sus textos tres dificultades para la existencia de la sociología del arte: la disposición humanista tradicional de los estudios artísticos, el carácter complejo y singular del fenómeno estético, y las limitaciones de la estructura científica de la sociología para estudiar el arte.

[3] *Idem*, p. 332.
[4] Alphons Silbermann y otros, *op. cit.*
[5] *Idem*, p. 9.

En cuanto a la primera cuestión, Duvignaud observa en el capítulo inicial de su *Sociología del arte*, dedicado a las "mistificaciones estéticas", que la primera de ellas es la presuposición idealista de una "esencia del arte", siempre igual a sí misma más allá de las variaciones con que se manifiesta, y a la cual se accedería por una intuición metafísica.[6] Para Kavolis el pobre desarrollo de los estudios científicos sobre el arte se debe a "la disposición humanista" de investigadores más atentos al análisis sensorial de los estilos y a sus implicaciones filosóficas que al origen socioeconómico.[7] Hauser y Bourdieu demuestran que la concepción idealista y romántica del arte como un campo autónomo es desmentida por la evidencia de que esa ideología tiene causas sociohistóricas precisas: la aparición de un mercado propio para las obras de arte y el debilitamiento del poder religioso y cortesano hacen posible que los artistas gocen de una independencia nunca conocida en la elección de temas y formas.[8] Esta autonomía —que nunca fue absoluta y cayó en una nueva dependencia: del mercado— generó la ilusión de que el campo estético es indiferente a las presiones sociales, que las obras trascienden los cambios históricos y están siempre disponibles para ser disfrutadas, como "un lenguaje sin fronteras", por hombres de cualquier época, nación o clase social.

Hay que aclarar que Duvignaud, Kavolis, Hauser y Bourdieu impugnan los recursos idealistas para di-

[6] Jean Duvignaud, *Sociologie de l'art*, París, PUF, 1967, pp. 7-9.
[7] Vytautas Kavolis, *op. cit.*, p. 9.
[8] Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1969, tomo I, pp. 408-421; tomo II, sección VIII, e *Introducción a la historia del arte*, Madrid, Guadarrama, 1973, pp. 14-15. Véase también Pierre Bourdieu, "Campo intelectual y proyecto creador", en Jean Pouillon y otros, *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967, pp. 136-141.

ferenciar el arte del resto de las actividades sociales, pero no la diferencia misma. Reconocen, por el contrario, que los hechos estéticos son resultado de una multiplicidad de vivencias, procedentes de campos diversos, y que esta diversidad es difícil de aprehender con los instrumentos habituales en la sociología. Por lo tanto, además de trabar los estudios tradicionales el conocimiento científico de los materiales artísticos, hay dificultades derivadas del propio carácter de dichos materiales: "si bien todo arte está condicionado socialmente, no todo en el arte es definible socialmente".[9]

I. MARCO TEÓRICO E INVESTIGACIÓN EMPÍRICA

Respecto de las limitaciones de la sociología para estudiar el arte, Hauser menciona dos: a] una "insuficiencia metódica", según él debida a que es propio de la explicación científica descomponer algo complejo en sus elementos e ignorar otras conexiones, fuera del conjunto en el que aparecen, y que sin embargo contribuyen a su sentido,[10] y b] el "lenguaje relativamente inexpresivo" en que explica los fenómenos artísticos: "Frente a la riqueza y a la sutilidad de las creaciones del arte, los conceptos con que la sociología trabaja resultan insuficientes y pobres. Categorías tales como las de cortesano, burgués, capitalista, urbano, conservador, liberal, etc., no sólo son demasiado angostas y esquemáticas sino también demasiado rígidas para expresar la peculiaridad de una obra artística."[11]

[9] Arnold Hauser, *Introducción a la historia del arte*, p. 20.

[10] En realidad, el procedimiento analítico al cual se refiere Hauser aquí es sólo uno de los empleados por las ciencias. Si bien la analiticidad predominó en lo que podríamos llamar la etapa ingenua del positivismo, las epistemologías contemporáneas, aun las de raíz positivista, presentan una complejidad que Hauser parece ignorar.

Estos problemas aludidos por Hauser recibieron un tratamiento más estricto en las polémicas sobre el empirismo sociológico. Los funcionalistas, que son quienes se consagraron con más rigor a esta deformación epistemológica, simplifican el "dato" empírico y reducen las relaciones entre las cualidades artísticas a un ordenamiento formal y cuantitativo. Alphons Silbermann y Robert Escarpit, por ejemplo, exigen al sociólogo que limite su trabajo a la constatación de hechos y elimine todo juicio a priori en el estudio. "Lo real –dice Silbermann– debe en todas las circunstancias constituir la ley suprema",[12] y las únicas generalizaciones permitidas son las que surgen de la observación de los hechos.

Una clara muestra de las posibilidades y los problemas de esta tendencia aparece en la investigación realizada por Robert Escarpit acerca de la imagen de la literatura en los jóvenes franceses, en la polémica con que fue recibida su presentación en el coloquio sobre *Literatura y sociedad* efectuada en París en 1964.[13] Escarpit encuestó una muestra de 4 716 jóvenes reclutas en Limoges preguntándoles sobre cinco autores que conocieran. Las respuestas, relacionadas con otras acerca de su escolaridad y nivel económico, permitieron extraer conclusiones sobre cómo se constituye la memoria colectiva de una cultura. Por ejemplo, descubrió que los jóvenes que sólo tenían educación primaria no citaban a escritores contemporáneos, salvo los difundidos por los medios de co-

[11] Arnold Hauser, *Introducción a la historia del arte*, p. 29.

[12] Alphons Silbermann, *op. cit.*, p. 13.

[13] Robert Escarpit, "La imagen histórica de la literatura en los jóvenes. Problemas de selección y clasificación", en R. Barthes y otros, *Literatura y sociedad*, *op. cit.* Un desarrollo más amplio del pensamiento de Escarpit se hallará en su *Sociología de la literatura*, Barcelona, Edima, 1958.

municación masiva; los de educación secundaria mencionaron a autores del siglo XIX y principios del XX, y otros que recordaban de las clases de filosofía; únicamente los alumnos universitarios nombraron a escritores vivos. Este escalonamiento, que identifica el menor nivel de escolaridad con el pasado más lejano, evidencia que sólo una minoría con estudios avanzados participa en la elaboración de la imagen histórica de la literatura, en tanto los demás reciben esa imagen predigerida por los libros escolares y la comunicación masiva.

El análisis de los procesos artísticos siguiendo exclusivamente sus manifestaciones empíricas y cuantificables hizo posible descubrimientos en la sociología de la comunicación, la difusión y la recepción del arte; donde son útiles las encuestas y estadísticas. Pero semejante ascetismo metodológico impide avanzar en la sociología de la creación artística, y en aspectos de la comunicación y la recepción que no se dejan atrapar mediante procedimientos cuantitativos. En la discusión del citado coloquio, Lucien Goldmann contestó a Escarpit que los métodos empiristas pueden ayudar a entender por qué entre diez mil libros escritos nueve mil novecientos noventa y nueve fueron olvidados y uno solo ha sobrevivido, pero no nos pueden decir a qué se debe que el libro que sobrevivió haya sido escrito.[14]

Algunos sociólogos empiristas, más flexibles, incorporan otras técnicas en su investigación. Kavolis, al referirse a "la naturaleza esquiva de los datos artísticos", admite que los métodos más rigurosos de la sociología resultan menos fecundos si se aplican al arte que a otras regiones de la conducta humana. Propone, entonces, que el sociólogo emplee, junto con procedimientos cuantitativos, las "caracterizaciones cualitativas suministradas por la sensibilidad (alta-

[14] Roland Barthes y otros, *op. cit.*, p. 27.

mente desarrollada) de los historiadores del arte", y seleccione "casos individuales estratégicos para realizar los tipos más fexibles de comparación".[15]

Pero el problema no se resuelve enriqueciendo o matizando el método empirista. Quizá el empirismo revele más notoriamente la estrechez y los errores ante un material complejo como el artístico. Sin embargo, sus dificultades aparecen en cualquier investigación de ciencias sociales y derivan de *la fetichización del dato empírico*. Para superar sus deficiencias lo fundamental es plantear correctamente las relaciones entre la base empírica y la construcción teórica. Hay que comenzar reconociendo que cada dato llega a ser tal a partir de una teoría y un método que permiten captarlo en conexión con otros. La acumulación más simple de hechos, sin agregarles ningún comentario ni interpretación, supone ya una "interpretación", un modelo a priori que hace posible percibir cada hecho en la trama que le confiere identidad y sentido. Un pedido aparentemente neutro como "Nombre a continuación cinco autores que conozca", con el cual Escarpit quiso evitar ocuparse de las preferencias estéticas, implica supuestos: la pregunta es escuchada de maneras diferentes en contextos distintos, y este problema no aparece tratado en la investigación (dudamos que las respuestas sean las mismas si se las hace en un regimiento a quienes se incorporan al servicio militar o en lugares donde el condicionamiento represivo fuera menor, digamos a la salida de un cine). Asimismo, los nombres y las cifras obtenidos, por sí solos, resultarían pobres; Escarpit extrae de ellos conclusiones valiosas al vincularlos con conocimientos previos que él poseía y que la encuesta no podía proporcionarle: la insistencia de los jóvenes en Montesquieu, Diderot y Beaumarchais se vuelve significativa cuando la relaciona con

[15] Vytautas Kavolis, *op. cit.*, p. 10.

"la orientación republicana, tradicional de la enseñanza primaria francesa"; la mención de otros escritores genera conocimiento en la medida en que la refiere al sentido de sus obras, lo cual implica juicios críticos sobre las mismas.

El principio positivista de que el científico no sabe nada de antemano es falso, puesto que sólo podemos conocer lo que somos capaces de situar en un conjunto. Y todo conjunto supone una selección. Afirmó Yan Kott en el coloquio citado que cada agrupación de hechos es "una antología de hechos".[16] O, como decía Marx, lo concreto no es lo primero que se presenta a nuestros sentidos sino "la síntesis de múltiples determinaciones".[17] Esta tarea de síntesis requiere la intervención del pensamiento, una reflexión teórica que actúe para *construir* el objeto de estudio: si éste es resultado de múltiples determinaciones, de su lugar en la estructura social, su construcción requiere deducir de la teoría general de la sociedad un ordenamiento que dé sentido a los datos empíricos.

La teoría cumple este papel tanto en la construcción del objeto como en la estrategia de estudio: no hay tampoco técnicas neutras. Decíamos que la encuesta, sacralizada por los metodólogos empiristas, puede ser útil para explorar ciertos aspectos del proceso estético, cuando se trata de recoger datos homogéneos apreciables por un análisis estadístico. Pero es *uno* de los instrumentos de observación y debe ser complementado con otras técnicas: la observación participante, las entrevistas abiertas e intensivas, el análisis de obras artísticas y documentos.

Es fácil comprobar que el uso preferente de una u otra técnica corresponde a la manera en que se

[16] Roland Barthes y otros, *op. cit.*, p. 113.

[17] Karl Marx, *Introducción general a la crítica de la economía política, 1857*, México, Siglo XXI, 1978, Pasado y Presente, 1, 12ª edic., p. 58.

concibe lo real. Así como quienes privilegian el estudio autónomo y formal de las obras imaginan la actividad artística desligada de otras prácticas sociales, los que sobrevaloran las correspondencias cuantitativas entre las partes de la estructura social suponen que ésta es un mecanismo despersonalizado, un conjunto de factores o funciones que producen índices. Dentro de la sociología norteamericana, en la que prevalecen esta concepción funcionalista de la sociedad y la consiguiente metodología cuantitativa, el interaccionismo simbólico ha demostrado que las estructuras, las funciones o los factores no existen sino porque las personas interactúan, y que es en la acción colectiva —más que en asépticos índices numéricos— donde la sociología debe concentrar su mirada. Esta comprensión de la sociedad ha permitido a autores como Howard S. Becker modificar las tradiciones empiristas de la sociología norteamericana introduciendo técnicas de la psicología social y la antropología —entre ellas la observación participante en los grupos y procesos artísticos— para captar fenómenos no registrables mediante investigaciones cuantitativas, por ejemplo la relación entre reglas compositivas e improvisación musical, la participación de diferentes oficios en un mismo esfuerzo creativo.[18]

La cuestión clave es que las diversas técnicas empleadas sean sometidas a una reflexión epistemológica que controle sus supuestos y organice los datos artísticos en el marco de las relaciones sociales. El conocimiento sociológico del arte alcanzará mayor consistencia cuando se realice de acuerdo con una teoría epistemológica del objeto bien establecida, y cuando ésta sistematice los datos en el marco de una teoría social que dé cuenta del modo en que los procesos estéticos se ubican en los procesos sociales.

[18] Howard S. Becker, *Uma teoria da ação coletiva*, Río de Janeiro, Zahar Editores, 1977. Véase especialmente el capítulo "Arte como ação coletiva".

Si no se parte de un recorte de la realidad efectuado según las relaciones y las jerarquías entre los fenómenos, o sea desde una teoría social, la recolección estadística de datos, el análisis documental y cualquier otra técnica apegada a la información empírica inmediata, corren el riesgo de someterse a la representación dominante de lo real. Bajo el rigor formal de las estadísticas se filtran en muchas investigaciones sociológicas supuestos irracionales de la ideología romántica o la sobrestimación de la autonomía experimental del arte sostenida por las vanguardias. Para que el conocimiento científico rompa con los prejuicios del sentido común y con las ilusiones que crean los miembros del campo artístico, para pasar de las representaciones individuales o grupales a las relaciones objetivas, es indispensable emprender la observación, recoger los datos, con una concepción previa del sistema social que asigne a la producción estética un lugar específico en la lucha por el poder simbólico.[19] A la inversa, la información que surja de la exploración empírica podrá corregir o afinar la teoría social, y en esta relación dialéctica se irá construyendo un saber no ingenuo, global, capaz de dar cuenta de los diferentes niveles de la sociedad, jerarquizar sus determinaciones recíprocas y las estrategias propias de cada uno.

II. ¿CÓMO DEFINIR EL CONTEXTO SOCIAL DEL ARTE?

Hemos visto que los problemas claves tienen que ver con la ubicación del arte en la estructura social. Po-

[19] Pierre Bourdieu, "Champ de pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe", en *Scolies*, 1, 1971, p. 11. Un desarrollo más amplio de los aspectos epistemológicos se encontrará en Pierre Bourdieu y otros, *El oficio de sociólogo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975, 2ª parte.

dríamos sintetizarlos en los tres siguientes: determinar el contexto con el que se relaciona el arte, el carácter de esta relación y en qué consisten las semejanzas y diferencias de los hechos artísticos respecto de los demás hechos sociales.

La preocupación por situar al arte en su entorno social surge en Europa, durante el siglo XIX, con el historicismo y el positivismo. Ambos reaccionan contra las ilusiones del "arte por el arte", rechazan la autonomía absoluta atribuida a los objetos estéticos y buscan explicarlos refiriéndolos al conjunto al que pertenecen. Hippolyte Taine, quizá el precursor más importante de la sociología del arte, persigue en el mundo exterior el origen de "las invenciones del artista", de su concepción de la belleza. Influido por la idea empirista de que los pensamientos no son más que transformaciones de datos obtenidos en la realidad por nuestros sentidos, y también por la filosofía determinista de Spinoza, trata de definir los distintos contextos que determinarían la producción artística. En primer lugar, un cuadro, una tragedia, una estatua están incluidos en la obra total del artista. Pero éste, a su vez, depende de un círculo mayor, "que es la escuela o familia de artistas del mismo país y de la misma época";[20] aun en casos como el de Shakespeare "que, a primera vista, parece una maravilla caída del cielo, un aerolito llegado de otro mundo, se encuentra una docena de grandes dramaturgos, Webster, Ford, Massinger, Marlowe, Ben Jonson, Fletcher y Beaumont, que escribieron con el mismo estilo y el mismo espíritu".[21] Y en tercer lugar, esta familia de artistas se halla comprendida en un conjunto más vasto, "que es el mundo que la rodea y de cuyo gusto participa, porque el estado de las cos-

[20] Hippolyte Taine, *Filosofía del arte*, Buenos Aires, El Ateneo, 1946, p. 16.
[21] *Idem.*

tumbres y del espíritu es el mismo para el público y para los artistas".[22]

Hay que valorar en Taine la superación de quienes reducían el estudio del arte al análisis de obras aisladas o sólo intentaban explicarlas en conexión con la personalidad del artista. Pero carece de solidez por la vaguedad con que habla del "medio" que envuelve la obra; definirlo como "mundo", "espíritu" o "costumbres de la época" no ayuda a entender qué aspectos del medio condicionan al arte, mediante qué mecanismos, con qué fines. Sabemos que no todo lo que existe en la estructura social influye sobre el campo artístico, menos aún en sociedades altamente especializadas donde cada práctica profesional se relaciona sólo con un pequeño sector de la totalidad social. Luego, debemos distinguir dentro de la sociedad qué aspectos cumplen el papel de condiciones de producción del arte, y demostrar que tales condicionamientos dejaron huellas en las obras. Precisamos para eso una teoría social capaz de dar cuenta de la ubicación del arte en el tejido de las relaciones sociales, de su especifidad respecto de otras prácticas.

Es sorprendente que la ambigüedad de Taine, comprensible en un precursor, se prolongue muchas décadas después, incluso en autores que trataron de establecer con enormes recursos documentales vínculos más precisos entre arte y sociedad. Tal es el caso de Erwin Panofsky, que elaboró minuciosas interpretaciones de obras de diversas épocas empleando un arsenal de información literaria, teológica, científica y política. Gracias a esta documentación fue relacionando los textos e imágenes artísticos con el período en que se los produjo y con las épocas en que podían rastrearse sus antecedentes icónicos. Sostuvo en su libro *El significado en las artes visuales* que un investigador se diferencia del espectador ingenuo porque evita imponer su perspectiva a objetos ajenos a su cultura o su época; por el contrario, recopila y verifica todos los datos disponibles sobre el autor, el medio, otras obras de la misma clase: "leerá viejos libros de teología o mitología a fin de identificar el tema y además tratará de determinar su situación histórica y de separar la contribución particular de su creador de las de predecesores y contemporáneos. Estudiará los principios formales que controlan la representación del mundo visible o, en arquitectura, el tratamiento de lo que puede denominarse rasgos estructurales, construyendo así una historia de los 'motivos'. Observará la interacción entre las influencias de fuentes literarias y el efecto de tradiciones figurativas autónomas, con objeto de establecer una historia de fórmulas o 'tipos' iconográficos".[23] Sin duda, esta erudición es útil para liberar al historiador del arte de su enfoque etnocéntrico. Pero el rigor de Panofsky se desmorona cuando advertimos la debilidad de su metodología y de los supuestos filosóficos y sociológicos que la acompañan. Si bien rehúsa separar forma y contenido, su preocupación por los aspectos iconológicos de las obras y por conectarlos con iconos semejantes lo hace disociar el tema de su tratamiento estilístico. Por otra parte, al relacionar obras de épocas diferentes por las coincidencias de sus contenidos supone que unas y otras tienen en común ciertas "tendencias generales y esenciales del espíritu humano", con lo cual establece una continuidad y homogeneidad entre todas las culturas que sólo puede sostenerse si se ignoran las diferencias entre modos de producción y formaciones sociales.

Reproches parecidos nos suscita la obra de Pierre Francastel. Pese a haberlo convocado Gurtvich para

[22] *Idem*, p. 17.

[23] Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, Buenos Aires, Ed. Infinito, 1970, p. 26.

escribir sobre "Sociología del arte", haber publicado un libro bajo ese título y desempeñado durante años una cátedra con ese nombre en la Escuela Práctica de Altos Estudios, de París, no fue un sociólogo sino un historiador social del arte. Para comprobar su confusión de ambas disciplinas, nada mejor que citar la definición que dio sobre sociología del arte: "trata de precisar, en lo concreto, tanto los problemas que conciernen al carácter específico de las técnicas —apoyo indispensable del objeto figurativo— como los que se refieren a los mecanismos de una actividad mental concebida como un medio original de expresión, inasimilable al lenguaje hablado como a todos los demás modos de intelectualización de los fenómenos. Será esencialmente una problemática de lo imaginario, querrá definir las estructuras originales del objeto así como las relaciones del objeto figurativo con los otros productos de la técnica y de la imaginación".[24]

Como se ve, aparte de su imprecisa formulación, estas frases corresponden mejor a la historia social del arte que a su análisis sociológico. Dado el proyecto global de Francastel, sólo tiene sentido interrogarse sobre el modo en que correlacionó, en los estudios históricos, el arte y la sociedad. Su tema central —la transformación de las concepciones del espacio plástico— le permitió demostrar que tales cambios no van, como se supone, hacia una visión más verdadera de lo real, pues lo que consideramos espacio real es la transposición que elaboramos *a nivel mental* para proponer una imagen nueva. La construcción intelectual que descubre en la figuración artística lo lleva a diferenciarla rotundamente de los demás objetos. Lo fundamental, afirma, no es conocer qué objetos representa la obra de arte, ni de qué modo los representa, sino cómo ensambla elementos materiales de

[24] Pierre Francastel, "Problemas de sociología del arte", *op. cit.*, p. 330.

diverso origen para "sugerir, a través de una nueva aprehensión global, profundizada necesariamente por un desciframiento del esquema funcional de integración de las partes, modos de conducta o de comprensión".[25] En última instancia, su aspiración es explorar, a través de los mecanismos imaginarios y operatorios del arte, el proceso de constitución de los fenómenos sociales en general. Reencontramos así, en una filosofía intelectualista, la vieja pretensión del intuicionismo romántico de convertir el conocimiento artístico en camino privilegiado para el conocimiento de la sociedad. Ello supone creer que el arte es el paradigma de toda la vida social, y así lo dice Francastel: "No cabe duda de que un mejor enfoque de los mecanismos intelectuales del arte sería capaz de ilustrarnos acerca del comportamiento objetivo de las diferentes sociedades de la historia y del presente, y que nos suministraría elementos para una interpretación ampliada de la vida de relación."[26]

Es innegable que el arte puede contribuir, junto con otras vías de estudio, al conocimiento de la sociedad. Pero para apreciar el valor de la información artística hay que establecer primero cómo se inserta el arte en el contexto social, en qué medida es deformado por sus condicionamientos y en qué medida es capaz de reactuar sobre ellos y producir un conocimiento efectivo. Esta ubicación errónea e imprecisa del arte en la sociedad va unida a otros defectos metodológicos: 1] su énfasis en el proceso de ensamblaje *original* e *intelectual* —en el que produjo aportes valiosos, sobre todo respecto del Quattrocento— lo hizo descuidar *las determinaciones socioeconómicas* que actúan sobre el arte; 2] al correlacionar el arte con las estructuras mentales de la cultura toma a éstas en forma global, sin discriminar la diversa ins-

[25] *Idem*, p. 337.
[26] *Idem*.

cripción de las formas artísticas según las clases sociales; 3] reduce el vínculo arte-sociedad a una relación entre el *pensamiento* artístico y las estructuras *mentales* de la cultura, niega sus aspectos inconscientes y afectivos y concede a la variable intelectual una autonomía casi absoluta respecto de la base material; 4] finalmente, y esta objeción sirve también para Panofsky, cuando concentra el análisis social del arte en *la creación* del hecho estético olvida la importancia de su comunicación y recepción como momentos constitutivos del mismo.

III. HISTORIA DEL ARTE Y SOCIOLOGÍA DEL ARTE: BASES PARA UN TRABAJO INTERDISCIPLINARIO[27]

La obra más ambiciosa producida por un historiador sobre la correlación arte-sociedad es la de Arnold Hauser. Se inicia con su *Historia social de la literatura y el arte,* continúa con la *Introducción a la historia del arte,* en la que expone reflexiones teóricas surgidas de sus estudios históricos, y busca una forma definitiva en los dos gruesos volúmenes de la *Sociología del arte.*[28] Nos detendremos en este último texto por ser el que pretende definir mejor la posición del autor sobre los temas que nos preocupan aquí, pero conviene recordar sucintamente las críticas formuladas a su trabajo histórico.

[27] No creemos que la separación entre historia y sociología se justifique epistemológicamente: son inaceptables una historia que no sea social o una sociología que ignore los procesos de formación de las estructuras. Admitimos la diferencia entre historia y sociología como resultado de una tradicional compartimentación académica y de estilos de trabajo, pero entendemos que el estudio histórico y el sociológico, correctamente planteados, deben confluir en una ciencia social única.

[28] Arnold Hauser, *Sociología del arte,* Madrid, Guadarrama, 1975.

Enrico Castelnuovo desmenuzó en un ensayo reciente las polémicas generadas en torno de la *Historia social de la literatura y el arte* por Horkheimer, Adorno, Gombrich y otros. Luego de separar las objeciones acertadas de las que no lo son, agrega las propias y las resume en las siguientes: la prioridad otorgada a la producción de las obras en detrimento de la distribución y la recepción; cierto idealismo metodológico al considerar su objeto —el arte— como un hecho transhistórico; el haber admitido sin discusión categorías estilísticas establecidas por historiadores que no tomaron en cuenta el contexto social (gótico, manierismo, barroco, etc.); el carácter monolítico que atribuyó a diferentes épocas como si en cada una hubiera dominado un solo grupo y su proyecto hubiera sido compartido por todos los contemporáneos; finalmente, la utilización de categorías esquemáticas e inmutables como las de la sociología de la cultura de Scheler, "para quien todo nominalismo era democrático y todo realismo conceptual aristocrático", según Adorno y Horkheimer, en vez de introducir tales relaciones en el movimiento dialéctico.[29]

En la *Sociología del arte* Hauser abarca casi todos los temas ubicables bajo ese título: las funciones sociales de los componentes del proceso estético (artistas, mercado, difusores, críticos, público), el papel de los artistas en cada época, las maneras en que el arte fue vinculado con la sociedad por las principales estéticas, sus diferencias según clases sociales, su situación respecto de los medios de comunicación masiva, las preguntas acerca de la posible decadencia o desaparición del arte que sugieren la heterodoxia de las vanguardias y el desarrollo social contemporáneo. Escrita a lo largo de doce años, se detiene constantemente en ejemplos, análisis de artistas y obras, con

[29] Enrico Castelnuovo, "L'histoire sociale de l'art. Un bilan provisoire", en *Actes de la recherche en sciences sociales.* Paris, diciembre de 1976, núm. 6, pp. 66-68.

una preocupación por no disolver la especificidad y variedad de las experiencias estéticas en sus determinaciones externas que no es frecuente en los estudios sociológicos sobre el arte. Sin embargo, el hecho de que idéntico cuidado no se observa siempre en el manejo de los conceptos científicos nos lleva a preguntarnos si en efecto estamos ante un tratado de sociología.

La sociología del arte de Hauser es el libro de un historiador. Así lo demuestra la información erudita que acompaña el examen de ciertos temas: cómo se articularon a través del tiempo los estilos y las estructuras sociales, qué cambios introdujeron las instituciones mediadoras entre artistas y públicos en diferentes épocas. También es valioso que los problemas incluidos en la correlación arte-sociedad sean vistos con el espesor que les da su proceso diacrónico y no sólo de acuerdo con el enfoque sincrónico común en gran parte de la sociología.

Pero decimos que es el libro de un historiador también por sus carencias. Los fatigosos capítulos dedicados a problemas teóricos y metodológicos no se ocupan de las polémicas establecidas por dos de las corrientes dominantes en la sociología contemporánea: el funcionalismo y el estructuralismo. Más allá de las divergencias que se puedan tener con ellas, han producido la mayoría de las investigaciones empíricas sobre el arte, y por tanto no basta con mencionar alguna vez a Talcott Parsons y a Roland Barthes. En cuanto a la tercera tendencia de la sociología actual, el materialismo histórico, Hauser le concede dos capítulos —uno sobre estructura y superestructura, otro sobre dialéctica— y alusiones dispersas. Varias características de su tratamiento del marxismo son sugestivas: salvo Benjamin, ninguno de los autores que cita son más jóvenes que Hauser (los más recientes Bloch y Lukács). Por otra parte, suele diluir los conceptos científicos en afirmaciones tan vagas como ésta: "En esta visión total, en la interpretación

de las diversas situaciones históricas como una unidad real y coherente, en la transformación de la causalidad sucesiva y lineal en una coincidencia y correspondencia lógica de los hechos, reside el valor científico del materialismo histórico."[30]

Toda su reflexión vinculada al marxismo procura "salvar" lo científico separándolo de lo político. Él mismo dice que uno de los "progresos" en relación con la *Introducción a la historia del arte* consistió en descubrir que debía diferenciar "entre un marxismo teorético y otro político". Como si la unidad entre teoría y praxis hubiera sido una ocurrencia accesoria de Marx, cree posible "aceptar el marxismo como filosofía de la historia y de la sociedad sin ser por ello 'marxista' en el sentido de la actividad política, o ni siquiera socialista en el sentido estricto de la palabra".[31] Está convencido de que la interpretación exclusivamente "teorética" del materialismo histórico ofrece "la ventaja de liberar al pensamiento marxista del lastre metafísico que lleva inherente el pronóstico de la 'sociedad sin clases' ".[32] Olvida que los errores políticos del marxismo son también problemas teóricos, y que un principio marxista sostiene que para terminar con el lastre metafísico, idealista, de cualquier pensamiento hay que recurrir a la práctica.

Los mejores deseos de revisar el marxismo en el campo del arte y la cultura quedan en eso, en deseos, si se ignoran aportes clásicos como los de Gramsci, Brecht y los constructivistas rusos (a los que Hauser debiera conocer por obligación profesional) y los trabajos más próximos realizados en Francia e Italia. Ni pensar en que se haya infiltrado alguna referencia a las investigaciones de Pierre Bourdieu y su grupo del Centro de Sociología Europea, quienes desde hace

[30] Arnold Hauser, *Sociología del arte*, tomo I, p. 251.
[31] *Idem*, pp. 12-13.
[32] *Idem*, p. 13.

quince años realizan contribuciones originales a los problemas sociológicos del arte tratados por el marxismo, asimilando su teoría con tanta despreocupación por la fidelidad como Hauser pero con incomparable rigor.

La limitación del historiador al hablar de sociología sólo desde su enfoque se agrava porque sus intereses y su lenguaje parecen los de alguien ajeno a los avances de la teoría actual de la historia, a sus interconexiones con otras ciencias sociales. Da la sensación de estar ante un libro escrito en 1930 cuando leemos algunas de sus oposiciones conceptuales: "espontaneidad e inspiración", "disposición y estímulo", "el elemento humano y el elemento subjetivo". En general, la parte teórica se organiza alrededor de problemas surgidos de la reflexión inmediata sobre la experiencia vivida y no de conceptos elaborados científicamente en un nivel más alto de abstracción. Pero además esa experiencia vivida corresponde a un período superado en el estudio de la historia y de la estética. Las nociones de "rutina", "improvisación" y "espontaneidad" pertenecen a la época de surgimiento de la sociología del arte, a polémicas en las que la incipiente reflexión sociológica de los historiadores se enfrentaba a las resistencias más ingenuas de las estéticas idealistas. Con el desarrollo de la investigación sociológica, y de ciencias como la lingüística, la semiótica y la teoría de la comunicación, se dejó atrás la elementalidad de aquellas controversias Para dar un ejemplo, ya no se puede encarar el "origen y evolución de las convenciones" que rigen la representación artística[33] con meditaciones impresionistas y "de sentido común", sin aludir ni una vez a la dialéctica entre estructura y acontecimiento, entre código y mensaje, a los diversos códigos (perceptivos, de transmisión, tonales, icónicos, iconográficos,

[33] *Idem*, pp. 52-59.

retóricos, estilísticos) hoy reconocidos en la significación visual.

La imprecisión conceptual, la adopción caprichosa del marxismo y la desactualización bibliográfica de Hauser vuelven inconsistente su desarrollo de problemas centrales en la sociología del arte. Sería fácil criticar su concepción de "la totalidad vital" como "conexión inmediata entre la idea y el ser"[34] o la subordinación de la dialéctica marxista a una comprensión superficial de la dialéctica hegeliana,[35] pero seguramente Hauser no se convertirá en autoridad filosófica sobre estos temas. En cambio, las tesis acerca del arte popular, propuestas por primera vez en la *Introducción a la historia del arte*, que aquí amplía, han tenido vasta repercusión. Conviene entonces tomar como ejemplo este tema para completar la discusión sobre su modo de practicar la "sociología" del arte.

De acuerdo con las "capas de instrucción" —concepto que prefiere al de clases sociales suponiendo que en cuestiones culturales el factor determinante sería la educación y no el lugar en el proceso productivo— Hauser distingue tres niveles de práctica artística: "un arte del pueblo, un arte popular y un arte de la élite social". El arte del pueblo abarca "la creación poética, musical y plástica de los trabajadores ignorantes, principalmente campesinos, no urbano-industriales, los cuales participan de los productos artísticos correspondientes a ellos no sólo como sujetos receptores sino también como productores". El arte popular es el que satisface "las necesidades de un público semilustrado y a menudo mal educado, principalmente urbano, tendiente a la masificación", "no creador, de comportamiento totalmente pasivo".[36] Como si tales definiciones fueran insuficientes

[34] *Idem*, p. 17.
[35] *Idem*, tomo II, pp. 11-132.
[36] *Idem*, p. 281.

para conocer la posición de clase desde la cual efectúa la clasificación, al arte de élites lo denomina "sublime, augusto, grandioso", dice que sus obras son "elevadas e importantes".[37] En definitiva, el verdadero arte es sólo el elitista: el público "no es capaz ni apto de considerar el arte como arte y juzgarlo según pautas formales, a diferencia del público del arte sublime que valora el producto artístico como una victoria de su autor sobre una dificultad técnica y se interesa más por las vicisitudes inherentes a la creación artística que por el destino del héroe ficticio en torno al cual gira la obra".[38]

Para explicar la incapacidad del público popular, recurre a una muestra exhaustiva de lugares comunes recolectados en la "psicología" más doméstica sobre la masificación. Lo que sucede es que la gente se aburre y "el aburrimiento es un producto de la forma de vida desasosegada, ávida de sensaciones, de las grandes ciudades. El campesino no se aburre; cuando no tiene nada que hacer, se duerme".[39] El público popular sólo quiere "entretenimiento, distensión, juego inútil"; por eso no puede participar en el goce del "arte sublime, serio, intransigente", que produce un efecto "conmovedor y mortificante".[40]

Unas pocas preguntas: En las sociedades preindustriales ¿no se masificó al pueblo mediante la dominación religiosa y política? ¿No existe en las sociedades pluralistas contemporáneas una variedad de opciones culturales, aun para las clases dominadas, que permite mayor ejercicio de la elección que en cualquier época anterior? ¿Hay creadores en sentido absoluto y receptores absolutamente pasivos, o sería más exacto hablar de distintas posibilidades de participación en el desarrollo artístico según la relación

[37] *Idem*, p. 292.
[38] *Idem*, p. 304.
[39] *Idem*, p. 321.
[40] *Idem*, p. 323.

con los medios de producción y distribución cultural? ¿Se puede afirmar seriamente que sólo el arte de élites es "conmovedor"? ¿No se conmueven todas las clases sociales, por supuesto de acuerdo con los hábitos sensibles y emocionales compartidos por sus miembros respecto de lo que les resulta valioso? ¿No le hubiera sido útil para entender los criterios de valoración estética y emocional situar su clasificación de "capas de instrucción" en un esquema de clases sociales y explicar de qué modo la participación desigual en la producción económica condiciona los diferentes accesos a la educación y a los sistemas estéticos?

Son sólo algunas de las preguntas que podrían hacerse. Pero bastan para poner en evidencia, una vez más, que la falta de una teoría sociológica bien fundada suele acompañarse con estos errores metodológicos: tomar los efectos por causas, creer que la descripción tiene valor explicativo e introducir en la descripción supuestos falsos sin darse cuenta. Cuando el científico está al día en su disciplina, los supuestos que acepta son los que la clase a la que pertenece sigue conservando en el estado actual de sus estudios; cuando no es así, repite prejuicios que, además, son anacrónicos. Lo cual es mucho más grave si se pretende, no sólo hacer historia, sino entender el significado del kitsch, del pop, del "arte de masas" en el capitalismo contemporáneo. A propósito: quizá uno de los defectos básicos de este libro es no nombrar casi nunca al capitalismo aunque habla casi todo el tiempo de él, no preguntarse cuál es su estructura, mediante qué procedimientos este modo de producción ha condicionado, en cada etapa, la práctica artística. Y la manera que tienen los historiadores de estudiarla.

Hauser critica adecuadamente, y con abundantes ejemplos históricos, el aislamiento idealista e individualista del objeto estético. Trasciende a medias las

imprecisiones conceptuales de historiadores como Panofsky o Francastel, pero su empleo poco riguroso del marxismo deja subsistir nociones idealistas y prejuicios aristocráticos. Por último, sus tendencias especulativas se agudizan al no apoyar las constantes generalizaciones más que en la erudición histórica sobre épocas pasadas, nunca en investigaciones empíricas desarrolladas por sociólogos del arte. Se trata, en suma, de un esfuerzo realizado desde las fronteras de la historia para incorporar al estudio del arte la contribución sociológica. Pero esto no se consigue informándose sobre los clásicos del marxismo, leyendo algunos textos de divulgación de funcionalistas y estructuralistas; hay que situarse en las encrucijadas de las investigaciones actuales sobre sociología del arte. El escaso número de tales investigaciones, los problemas teóricos y metodológicos aún irresueltos, la necesidad de un trabajo interdisciplinario obligan a dudar que en los próximos doce años una sola persona llegue a producir una obra totalizadora de mil páginas.

IV. CONCLUSIÓN

Vemos que la correlación entre procesos artísticos y procesos sociales ha sido obstruida por tres clases de obstáculos. Ante todo, las posiciones idealistas y románticas que imaginan al arte un fenómeno espiritual, ajeno a las condiciones sociohistóricas, y reducen sus estudios a las obras, los estilos y los artistas. Los "creadores" que reclaman para sí la originalidad absoluta, los historiadores que examinan el desarrollo artístico como la sucesión aislada de individuos excepcionales y obras solitarias oponen hasta hoy las resistencias más tercas al reconocimiento de las implicancias sociales del arte.

Encontramos un segundo tipo de obstáculos en los análisis sociológicos orientados por el positivismo: pueden explicar aspectos sueltos del fenómeno estético (la repercusión cuantitativa de las obras en el público), pero descuidan la dimensión cualitativa y son incapaces de proporcionar interpretaciones globales de su función social, de los múltiples lazos que el arte establece con cada sociedad.

Por último, tenemos a aquellos historiadores sensibles a la vez a la especificidad del hecho estético y a su inscripción social, pero cuyas interpretaciones de las obras no alcanzan rigor por carecer de una teoría científica sobre la sociedad. Al vincular el arte con entidades tan ambiguas como "el medio", "el mundo" o "el espíritu humano" no pueden precisar qué estructuras sociales, qué clases o fracciones de clases condicionaron las obras, menos aún cómo operó dicho condicionamiento.[41]

Necesitamos detenernos ahora en la teoría de la sociedad de mayor consistencia, la que puede fundamentar mejor el análisis sociológico del arte: el materialismo histórico. Como su estética no está suficientemente constituida, y de hecho coexisten varias orientaciones, no creemos que el recurso al marxismo

[41] Una crítica más amplia que la esbozada aquí a los errores epistemológicos y metodológicos de los principales historiadores del arte se encontrará en el libro de Nicos Hadjinicolaou, *Historia del arte y lucha de clases* (México, Siglo XXI, 1974). La parte más valiosa de este texto es justamente la dedicada a desmontar el discurso de la historia del arte entendida como "historia de los artistas", "parte de la historia de las civilizaciones" o "historia de las obras". Abre, de este modo, el espacio para escribir una historia marxista del arte, aunque su restante trabajo es poco satisfactorio por el mecanicismo en la interpretación de algunas obras, la negación del "efecto estético" y, sobre todo, el desajuste entre el análisis teórico del arte como "ideología en imágenes" (sin tomar en cuenta la correlación *material* entre arte y sociedad) y la importancia conferida a los condicionamientos materiales de la producción artística al estudiar obras y autores.

pueda ser tomado como la solución mágica que terminaría de inmediato con los problemas irresueltos. Al clausurar las ilusiones idealistas, desmistificar la fetichización positivista de "lo concreto" y ofrecer a la estética una teoría de la sociedad bien fundada, el marxismo inaugura la *problemática* del conocimiento social del arte: determina el campo científico en el que los problemas deben ser situados y la manera en que corresponde plantearlos. Falta todavía un largo camino para construir los principios teórico-metodológicos capaces de promover un conocimiento marxista sobre el arte. A esta tarea queremos contribuir en los próximos capítulos enfrentando las cuestiones abiertas, reconociendo las dificultades y elaborándolas teóricamente, proponiendo un modelo de análisis y confrontando la teoría con investigación empírica.

3. TEORÍA DE LA SUPERESTRUCTURA Y ANÁLISIS DEL PROCESO ARTÍSTICO

1. LA ARTICULACIÓN DE ESTRUCTURA Y SUPERESTRUCTURA

Entramos en un terreno resbaloso: la noción de "superestructura" es más una metáfora móvil que un concepto debidamente asentado. La abundante, aunque insuficiente, bibliografía sobre el tema no puede hacernos olvidar que Marx empleó escasas veces esta imagen arquitectónica. Lo hizo con dos expresiones: *Superstruktur,* de origen latino, citada en tres ocasiones en toda su obra; y *Uberbau,* que designa en alemán la parte superior de un edificio, y aparece sólo una. Como observara Ludovico Silva, Marx se sirvió "con discreción estilística"[1] de estas metóforas que luego se emplearon pródigamente como si bastaran para explicar, por sí solas, fenómenos tan complejos.

Las metáforas puede ser útiles en el discurso científico si van acompañadas por explicaciones teóricas, como el propio Marx se cuidó de hacerlo. En *La ideología alemana* ubica la expresión *'Superstruktur'* en el siguiente contexto: "La sociedad civil abarca todo el intercambio material de los individuos, en una determinada fase de desarrollo de las fuerzas productivas. Abarca toda la vida comercial e industrial de una fase, y, en este sentido, trasciende los límites del Estado y de la nación, si bien, por otra parte, tiene

[1] Ludovico Silva, *Teoría y práctica de la ideología,* México, Editorial Nuestro Tiempo, 1976, p. 28. Tomamos en cuenta en las primeras páginas de este capítulo algunas de las reflexiones sobre el lenguaje de Marx expuestas en dicho libro.

necesariamente que hacerse valer al exterior como nacionalidad, y, vista hacia el interior, como Estado. El término de sociedad civil apareció en el siglo XVIII, cuando ya las relaciones de propiedad se habían desprendido de los marcos de la comunidad antigua y medieval. La sociedad civil en cuanto tal sólo se desarrolla con la burguesía; sin embargo, la organización social que se desarrolla directamente basándose en la producción y el intercambio, y que forma en todas las épocas la base del Estado y de toda supraestructura idealista, se ha designado siempre, invariablemente, con el mismo nombre."[2] No obstante, faltan en este párrafo explicaciones sobre la manera en que las relaciones materiales producen formaciones ideológicas y cuerpos jurídicos capaces de justificar la propiedad privada, de qué modo el Estado contribuye a sostenerla. Es significativo que Marx haya dado tales explicaciones en obras posteriores, pero sin recurrir a la metáfora de la superestructura.

En cuanto a *Uberbau*, se encuentra en el célebre "Prólogo a la *Contribución crítica de la economía política*", donde considera a "las relaciones de producción" o "estructura económica de la sociedad" la "base real *(die reale Basis)* sobre la que se eleva un edificio *(Uberbau)* jurídico y político, y a la que corresponden determinadas formas de conciencia social. El modo de producción de la vida material determina *(bedingen)* el proceso de la vida social, política y espiritual en general".[3] Hay ambigüedades en este texto porque *Urberbau* puede ser entendido, según dijimos, como la parte superior de un edificio, pero también como los andamios, o sea algo accesorio, que puede retirarse al finalizar la construcción.

[2] Karl Marx, Friedrich Engels, *La ideología alemana*, México, Ediciones de Cultura Popular, 1977, p. 38.

[3] Karl Marx, *Introducción general a la crítica de la economía política 1857*, Cuadernos de Pasado y Presente, núm. 1, México, Siglo XXI, 1978, 12ª edic., pp. 76-77.

Por cierto, otros textos de Marx —que destacan la función indispensable de la superestructura en toda sociedad— no consienten esta interpretación, pero habría aún otras connotaciones presentes en dicha expresión alemana que evidencian las dificultades de extraer explicaciones teóricas de alusiones metafóricas. Entre ellas, conviene recordar la posibilidad de concebir el ámbito ideológico como algo sobreelevado, encima de las relaciones de producción, flotando con cierta independencia, cuando en rigor los procesos ideológicos se desenvuelven *dentro* de la estructura socioeconómica. Dado que la mistificación de la conciencia es imprescindible para la relación de explotación, se entiende mejor su funcionamiento si se la piensa como elemento integrante, constitutivo, de la opresión económica.

Dificultades semejantes han surgido en el uso de la tercera y última metáfora a la que deseamos referirnos: la del reflejo. También en este caso hay una desproporción entre las pocas veces que Marx la mencionó y su repercusión posterior. La historia de su uso, plagada de aclaraciones y advertencias que debieran hacer dudar de su utilidad, muestra por lo menos los siguientes peligros: a] en la medida en que se describe el reflejo ideológico como externo a la realidad, igual que el reflejo óptico respecto de lo reflejado, se atribuye a la representación la responsabilidad deformadora y no a la estructura económica; b] las teorías del conocimiento y del arte como reflejos, incitadas por esta metáfora, concibieron a menudo la determinación de la estructura sobre la superestructura como causal, mecánica y unidireccional; en realidad, la determinación es estructural, reversible y multidireccional: la base material determina por múltiples conductos a la conciencia y ésta sobredetermina dialécticamente, también en forma plural, a la estructura; c] por último, es difícil a partir de la metáfora del reflejo explicar el error, pues la con-

ciencia no sólo cae en él porque distorsiona la realidad al reflejarla sino porque debe interpretarla para conocerla: el error no se refleja, se construye;[4] del mismo modo que la transparencia no se consigue con sólo quitar el encubrimiento ideológico para que emerja una verdad preexistente: también ella es producto del trabajo de transformación, de la historia.[5]

Pero en definitiva el problema mayor reside, más que en las imprecisiones de las metáforas, en el sentido de la determinación sufrida por la superestructura de parte de la estructura. Y esta cuestión no se arregla con un mero examen semántico de la expresión *bedingen*, sino desarrollando la problemática teórica. Varios modelos de la articulación estructura-superestructura se formularon en el marxismo con este fin. A propósito del arte, podríamos agruparlos en dos grandes direcciones:

1. El que afirma que las relaciones de producción determinan las representaciones artísticas, entendidas como una forma particular de representación ideológica (Lukács, Kosik, Hadjinicolaou,[6] y en general los autores ligados al "realismo socialista");

2. El que, sin descuidar el estudio del arte como ideología, considera que la determinación principal de la estructura opera, más que sobre la representación, sobre las condiciones de producción específicas del arte, o sea que se trataría de analizar cómo la organización de la economía en general determina las formas de organización material de la producción

[4] Véase sobre este punto el artículo de Richard Lichtman, "La teoría de la ideología en Marx", en *Cuadernos Políticos*, núm. 10, octubre-diciembre de 1976.

[5] Sarah Kofman, *op. cit.*, p. 31.

[6] Georg Lukács, *Estética*, Barcelona, Ed. Grijalbo, Karel Kosik, *Dialéctica de lo concreto*, México, Ed. Grijalbo. Nicos Hadjinicolauo, *op. cit.* Reunimos a estos autores, y a los del próximo apartado, sólo por su coincidencia en este punto; respecto de otras cuestiones estéticas, son conocidas sus discrepancias.

artística (los constructivistas rusos, Brecht, Benjamin, Gramsci, Macherey).[7]

Estas dos orientaciones se hallan presentes en los textos clásicos del marxismo. Por ejemplo, la carta de Engels a Mehring del 14 de julio de 1893[8] se refiere al primer sentido de la determinación de la estructura sobre la superestructura; su carta a Schmidt del 27 de octubre de 1890[9] al segundo. Sin embargo, la mayor parte de la literatura sobre el arte producida por el marxismo hizo prevalecer el primer modelo, que podríamos denominar *ideológico;* el segundo, que llamaremos *socioeconómico*, cuenta apenas con trabajos fragmentarios —los textos de Gramsci en la cárcel, reflexiones parciales de los demás autores citados—, que necesitan ser sistematizados y desarrollados. Pensamos que ambas líneas de análisis son complementarias, y que la socioeconómica debe ser tratada en primer lugar por su papel fundante respecto de la elaboración ideológica.

La complementariedad de ambos enfoques implica que el análisis sociológico de un proceso artístico debe operar en dos niveles. Por una parte, examinará el arte en tanto representación ideológica; cómo aparecen escenificados en un cuadro los conflictos socia-

[7] Entre los constructivistas rusos que sostuvieron esta posición, el nombre principal es el de Boris Arvatov, *Arte y producción*, Madrid, Alberto Corazón, 1973. De Bertold Brecht pueden consultarse sus *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973. De Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, y "El autor como productor" en *Tentativas sobre Brecht*, Madrid, Taurus, 1975. Antonio Gramsci hace sus aportes a este enfoque en *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, Buenos Aires, 1973; *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972. De Pierre Macherey, véase *Pour une théorie de la production littéraire*, París, Maspero, 1974.

[8] Karl Marx y Friedrich Engels, *Correspondencia*, Buenos Aires, Cartago, 1955, p. 531.

[9] *Idem*, pp. 510-514.

les, qué clases se hallan representadas, cómo se usan los procedimientos formales para sugerir la perspectiva de una de ellas; en este sentido, la relación se efectúa entre la *realidad* social y su *representación* ideal. Por otro lado, se vinculará la *estructura social* con la *estructura del campo artístico*, entendiendo por campo artístico las relaciones sociales y materiales que los artistas mantienen con los demás componentes del proceso estético: los medios de producción (materiales, procedimientos) y las relaciones sociales de producción (con el público, los *marchands*, los críticos, la censura, etcétera).

II. LA ORGANIZACIÓN MATERIAL DEL CAMPO ARTÍSTICO

La explicación marxista del arte ha consistido, desde Marx mismo, en ponerlo en conexión con sus determinaciones socioeconómicas. Sin embargo, ya el autor de la *Introducción general a la crítica de la economía política* se preguntaba en el apéndice —su texto más importante sobre la cuestión estética— cómo puede entenderse la supervivencia del arte griego si la concepción de la naturaleza y las relaciones sociales que lo originaron han caducado.[10] Esta asincronía entre estructura y superestructura ha tratado de resolverse con tres recursos: a] el reconocimiento de una *autonomía relativa* del arte respecto de sus determinaciones económicas; b] la afirmación del carácter *dialéctico* de la relación entre estructura y superestructura, o sea que el arte recibe condicionamientos externos pero también reactúa sobre ellos; c] la búsqueda de *instancias intermedias* que expliquen el pasaje de la base material a la representación ideológica.[11]

[10] Karl Marx, *Introducción…*, *op. cit.*, pp. 68-69.

[11] Entre otros autores se ocuparon de estas cuestiones Karel Kosik y Nicos Hadjinicolaou en las obras citadas. Asimismo, Ernst Fischer, en *Arte y coexistencia*, Barcelona, Península, 1968.

Tales aportes teóricos contribuyen a precisar la articulación entre estructura y superestructura. Pero han sido desarrollados a menudo como si el vínculo entre arte y relaciones de producción fuera sólo el de una base *material* con su representación *ideal*. Esta escisión entre lo material y lo ideal reitera la dualidad entre espíritu y materia, entre pensamiento y ser, que el materialismo histórico rebatió definitivamente y no obstante persiste, a propósito del arte, en algunos marxistas. Es necesario recoger en el ámbito estético trabajos recientes que elaboran a la vez la *unidad* y la *distinción* de los niveles que componen la totalidad social. En un sentido primero, básico, estructura y superestructura se dan juntas; no hay organización social sino "por una ideología y bajo una ideología", sostiene Althusser, las "ideas" tienen existencia en actos materiales, en aparatos ideológicos materiales (las iglesias, las escuelas, los museos).[12] O, para decirlo con un autor latinoamericano, "no es posible concebir siquiera una producción material o económica que no sea al mismo tiempo producción de sentido o de símbolos".[13] Pero en un segundo momento deben distinguirse analíticamente los niveles de la totalidad social y establecer jerarquías entre ellos que permitan pensar sus influencias recíprocas y sus desarrollos autónomos. El desconocimiento de este orden —primero la unidad y continuidad, luego la diferencia—, la sobrestimación de metáforas como las del edificio y el reflejo, hicieron incurrir a autores marxistas en el dualismo citado y a algunos críti-

[12] Louis Althusser, "Ideología y aparatos ideológicos del Estado", en *La filosofía como arma de la revolución*, Cuadernos de Pasado y Presente, núm. 4, México, Siglo XXI, 1979, 9ª edic., pp. 97 y ss.

[13] Gilberto Giménez, *Apuntes para una sociología de las ideologías*, México, Universidad Iberoamericana, p. 17.

cos del marxismo[14] en el rechazo del esquema estructura-superestructura, con el riesgo de caer en una concepción indiscriminada de la realidad social, donde todo tendría que ver con todo y estaría en todas partes. No es posible un conocimiento científico de las superestructuras si no las distinguimos de la base económica y analizamos las diversas formas en que esta base las determina: no lo hace con la misma eficacia sobre la política que sobre el arte, no recibe de ambos reacciones del mismo carácter ni con idéntica rapidez.

Una diferencia fundamental, sobre todo en las sociedades capitalistas, es la que existe entre la estructura socioeconómica *general* de la sociedad y la estructura socioeconómica *particular* del campo artístico. Puesto que el arte no es sólo representación, idealidad, puesto que incluye una organización material propia, ésta debe ser examinada en su funcionamiento específico. Tienen poco valor explicativo afirmaciones tales como que el arte es mercancía o está sometido a las leyes del sistema capitalista mientras no precisemos las formas que esas leyes adoptan para producir las obras artísticas con medios y relaciones de producción singulares.

La importancia de estudiar el funcionamiento específico del campo de la producción artística, con su organización material propia, deriva de razones teóricas, históricas y empíricas. Desde el punto de vista teórico, por la mencionada particularidad de recursos y relaciones sociales que implica la producción artística. No sólo hay que explicar al arte en conexión con la estructura socioeconómica general, sino con sus propias condiciones de producción. Más aún: pensamos que esta organización material y social del

[14] Cf. por ejemplo, de Jean-Paul Willaime, "L'opposition des infraestructures et des superestructures: une critique', en *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. LXI, julio-diciembre de 1976.

campo artístico es una de las mediaciones principales entre la base económica global de la sociedad y las representaciones del arte. Decía Benjamin que el problema clave no es cómo se ubica una obra de arte *ante* las condiciones de productividad de una época sino cómo se ubica *en* ellas.[15] El arte no sólo *representa* las relaciones de producción; las *realiza*. Y el modo de representación, de figuración, de composición, de filmación, son consecuencias del modo de producción del arte y varían con él. En rigor, esta línea de análisis profundiza conocimientos que habían nacido con Gramsci: los conceptos de "bloque histórico" y "aparatos de hegemonía" permiten pensar integradas la estructura y la superestructura, la base material y sus representaciones ideales; el análisis de las superestructuras incluye el de su existencia material, ubica en ellas, además de las representaciones de la producción, a las instituciones destinadas a promover el consenso social (la iglesia, la escuela, los medios de prensa, los museos) y demuestra que el trabajo de los artistas e intelectuales debe explicarse en relación con "la organización de la cultura".[16]

Históricamente, se ha establecido que el campo artístico se integró con independencia relativa y criterios internos de legitimidad a partir de los siglos XVI y XVII.[17] La complejización del proceso productivo en

[15] Walter Benjamin, *Tentativas sobre Brecht*, *op. cit.*, p. 119.

[16] Antonio Gramsci, *El materialismo histórico*..., *op. cit.*, pp. 46-47 y 165: *Los intelectuales y la organización de la cultura*, *op. cit.*, passim. Véase, asimismo, el texto más avanzado en la discusión sobre la teoría gramsciana de la superestructura: Christine Buci-Glucksmann *Gramsci et l'État*, Paris, Fayard, 1975, especialmente las páginas 292-334. [*Gramsci y el Estado*, México, Siglo XXI, 1979, 5ª edic., pp. 314-360.]

[17] Véanse por ejemplo, los estudios de Pierre Bourdieu, *Campo intelectual y proyecto creador*, *op. cit.*, pp. 136-141; de Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, *op. cit.*, tomo I, pp. 408-422; y de Jean Galard, *La muerte de las bellas artes*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1973, cap. II.

el surgimiento del capitalismo diferencia las áreas de trabajo, separa los aspectos de la actividad humana —el cultural, el político, el económico, la vida cotidiana— y cada uno de ellos se libera progresivamente del control religioso. Hasta fines de la Edad Media los artistas recibían del poder eclesiástico el encargo de sus trabajos, junto con los códigos simbólicos y figurativos que debían repetir sin pretensiones de originalidad. Durante la época clásica los gustos de los artistas, que todavía no se consideraban creadores, estuvieron subordinados a las directivas de las cortes. Con el crecimiento del capitalismo y la liberalización cultural burguesa, la tutela religiosa se debilita, la vida cortesana se disuelve, la aristocracia se mezcla con la intelectualidad laica y surge un público especial para las actividades artísticas. El público burgués hace posible un mercado específico para los objetos culturales, en el cual las obras son elegidas y valoradas con criterios propiamente estéticos. Junto con la aparición de un mercado autonómo para el arte surgen los lugares necesarios para exponer las mercancías, en los que pueden ser vistas y compradas: museos y galerías. Mientras en otros sistemas económicos la práctica artística estaba inserta en el conjunto de la vida social, en el capitalismo se separa y crea objetos especiales para ser vendidos, por su belleza formal, en lugares diferenciados. El pintor abandona los grandes muros y se reduce al lienzo, que además encierra en un marco; el escultor ya no busca adecuar su obra a las proporciones de un espacio público, sino a las exigencias autónomas de su exhibición privada. De este modo, el campo artístico se constituye *como si fuera* un orden independiente en el que los objetos circulan con una autonomía que, sin ser absoluta, es infinitamente mayor que en cualquier otra época. Tal autonomía empírica, conquistada históricamente, es otra de las razones que

justifican una cierta autonomización metodológica.[18]

Una última argumentación proviene de la investigación que expondremos en el capítulo siguiente sobre las relaciones entre movimientos artísticos y desarrollo socioeconómico en la Argentina en el período 1960-1970. Registramos en esta década una transformación inusual del lenguaje artístico por el uso de nuevos materiales (acrílico, plástico, poliester) y nuevos procedimientos (técnicas lumínicas y electrónicas, métodos de multiplicación seriada de las obras). Asimismo, se manifiestan concepciones distintas sobre el uso del espacio plástico y visual (ambientaciones, arte ecológico) y nuevas actitudes hacia los materiales: en algunos, próxima a la actitud objetiva del científico (auge del geometrismo); en otros, más subjetiva, pero no en sentido introvertido, sino expansivo, sensible a la repercusión comunicacional o a la integración en otras prácticas sociales, como la arquitectura, el diseño y los afiches. Las historias del arte ven estos cambios como consecuencia de decisiones de los artistas, y los pocos críticos que buscaron conectarlos con el contexto social los interpretaron en la línea del modelo ideológico: los artistas habrían adoptado los nuevos materiales, procedimientos y actitudes para *representar* las transformaciones tecnológicas observadas a su alrededor. Ésta es, innegablemente, una parte de la verdad. Pero el estudio de las relaciones de producción artística, de sus variaciones en dicha década, propone otra explicación. La Cámara Argentina de la Industria Plástica realizó en 1966 un curso dedicado a 55 artistas de vanguardia

[18] Es cierto que los artistas contemporáneos han caído en una nueva forma de dependencia: la que les impone el mercado. No obstante, el mercado artístico presenta suficiente especificidad como para que no podamos disolverlo en las leyes generales del intercambio capitalista. Y, pese a la sujeción mercantil, existe hoy una posibilidad de experimentación con fines estéticos que otras épocas desconocieron.

para que aprendieran a manipular ese nuevo material. Muchas empresas, de esa rama y de otras, auspiciaron luego cursos semejantes, exposiciones destinadas a obras que usaran el material producido por ellas, dieron premios de alto valor con jurados internacionales, y, entre tanto, captaron a algunos artistas para su departamento de diseño. Al responder a una encuesta sociológica efectuada en dicha época los artistas observaron que el arte de este período era "un arte de difusores" y los sociólogos adoptaron la expresión para titular el informe de su trabajo.[19] Querían decir que un nuevo grupo de intermediarios había reorganizado el campo artístico: nuevos comitentes impulsaban un nuevo arte, nuevos instrumentos de prensa reformulaban las relaciones entre artistas y públicos. Por cierto, la determinación básica se halla en la transformación global del sistema productivo argentino; pero la determinación de la estructura general revela sus mecanismos de operación cuando estudiamos la organización específica del campo artístico.[20]

Esta triple justificación (teórica, histórica y empírica) de la autonomía relativa y la importancia de la base material de la producción artística en la configuración de los fenómenos estéticos tiene consecuencias sobre la metodología de la investigación. Al analizar una tendencia artística se comenzará estudiando la estructura general de la sociedad (modo de producción, formación socioeconómica, coyuntura), el lugar asignado al arte en el conjunto de la estructura social y las relaciones que mantiene con las

[19] Nos referimos al estudio ya citado de Marta R. de Slemenson y Germán Kratochwill.

[20] Para no perjudicar la unidad de este capítulo reducimos a una breve referencia la ejemplificación con el caso argentino; tanto este punto como los siguientes desarrollos teóricos del presente capítulo requieren ser confrontados con la investigación empírica presentada en el próximo.

demás partes (economía, tecnología, política, religión). La ubicación del arte en la sociedad y la relación preferente con alguna de las otras regiones cambiará según el modo de producción, la etapa del mismo y la relación de las diferentes clases sociales con una u otra región: el arte medieval tuvo una relación dominante (no determinante) con el área religiosa; en las sociedades contemporáneas, el arte establece sus vínculos principales con la economía (el mercado), con la tecnología y la política.

De acuerdo con la estructura de estas relaciones se conforma el campo de la producción artística: éste incluye, dijimos, los medios de producción (recursos tecnológicos para realizar las obras) y las relaciones sociales de producción específicas de esta área (entre artistas, intermediarios y público, relaciones institucionales, comerciales, etcétera).

III. EL ARTE COMO PROCESO IDEOLÓGICO

Si bien la noción de ideología apareció antes de Marx, fue él quien le confirió un estatuto riguroso al ubicarla en una teoría científica de la sociedad. Su aporte ha ido siendo confrontado luego con las modificaciones reales de las estructuras ideológicas, profundizado por la historia del pensamiento marxista y complementado —o desafiado— por otras ciencias sociales que se ocupan de las relaciones entre realidad y representación: la semiótica, la antropología cultural, la teoría de la comunicación, el psicoanálisis.

¿Cuál es la pertinencia actual del análisis de la ideología efectuado por Marx? Brevemente, diremos que la contribución de Marx conserva vigencia en sus puntos centrales: al demostrar el origen social de la conciencia; al sostener que las relaciones de

producción engendran en las mentes de los hombres una reproducción o expresión ideal de esas relaciones materiales, deformada por intereses de clase; al decir que las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época.[21] El desarrollo posterior a Marx no contradice estas afirmaciones; más bien precisa de qué modo las relaciones de producción determinan las representaciones ideales, qué se entiende por idealidad, cómo se halla estructurado el campo de lo imaginario. Queremos encarar ahora cinco aspectos en los cuales hubo adelantos significativos: A] la redefinición de la ideología en relación con los agentes sociales que la elaboran y transmiten; B] las funciones negativas y positivas de la ideología; C] la crítica a la concepción instrumentalista del lenguaje; D] el estudio contenidista y el estudio estructural de la ideología; E] la indisociabilidad y simultaneidad de la estructura y la superestructura. No son éstos todos los aspectos en los que se ha renovado la concepción de la ideología, sino los que ofrecen mayor interés para el campo artístico.

A] En el siglo XIX el espacio social en el que las ideologías se manifestaban con mayor evidencia era el de las iglesias, las universidades y el parlamento. De ahí que los estudios de Marx sobre lo ideológico hayan tenido la forma de crítica a la religión, a la filosofía, al discurso político y a las ideologías económicas "espontáneas" (fetichismo de la mercancía). Por eso también el análisis clásico—no sólo en Marx—se focalizó en las estructuras conceptuales, en los sistemas de ideas. La importancia adquirida en el siglo XX por otros agentes de elaboración y transmisión ideológica —los sindicatos, la prensa, la televisión, los museos, entre otros— facilita que percibamos los sistemas ideológicos como complejos de *ideas, imágenes*

[21] Karl Marx-Friedrich Engels, *La ideología alemana, op. cit.* Véase especialmente el cap. I.

y procedimientos para la persuasión conciente e inconsciente. Desde que se reconocen estos diversos aspectos, en especial en los estudios semióticos sobre el proceso ideológico, se pueden identificar mejor las operaciones peculiares en el ámbito artístico, evitar por ejemplo la reducción de las imágenes a ideas (véanse los puntos C y D). Asimismo, se presta mayor atención a los resortes *inconscientes* de la manipulación ideológica que actúan, más que en la transmisión de conceptos, en las imágenes y en las leyes que organizan la comunicación social.

B] A través de su historia, la teoría marxista atribuyó tres funciones a la ideología: proporcionar una interpretación de los conflictos sociales deformada por intereses de clase, asegurar la cohesión y el consenso entre los miembros de cada clase y de la sociedad en su conjunto, y garantizar la reproducción de las condiciones de producción. Si bien los tres aspectos han sido tratados por el materialismo histórico, prevalece el primero, o sea el estudio de la ideología como encubridora de las relaciones sociales. Algunos autores que se ocuparon de las otras dos funciones y admitieron el papel positivo de la ideología, como Althusser, al oponerla tajantemente a la ciencia subrayaron sus aspectos negativos, su papel obstaculizador en la comprensión correcta de la estructura social. Hay que aclarar que Althusser modificó esa caracterización al criticar en *Ideología y aparatos ideológicos del Estado* que Marx concibiera a la ideología como "pura ilusión, puro sueño", debido a su "contexto francamente positivista",[22] y que en *Elementos de autocrítica* cuestionó su anterior identificación racionalista de la ideología y el error para pensarla como "cuerpos de representaciones existentes en instituciones y prácticas".[23] Pero fue Gramsci quien me-

[22] Louis Althusser, *op. cit.*, p. 45.
[23] Louis Althusser, *Elementos de autocrítica*, Buenos Aires, Edit. Diez, 1975, p. 77.

jor destacó la acción necesaria de la ideología como promotora de una praxis transformadora y plataforma para avanzar en el conocimiento científico. Rescató aquellas totalizaciones de la experiencia histórica que son ideológicas en tanto incluyen, junto a verdades verificables, supuestos no demostrados, pero resultan "históricamente orgánicas" porque "organizan las masas humanas, forman el terreno en medio del cual se mueven los hombres, adquieren conciencia de su posición, luchan"[24] persiguiendo el cambio social.

El predominio de los aspectos negativos, distorsionadores, de la ideología se aprecia también en los discursos sobre la "manipulación" y la "dominación ideológica". Se trata de conceptos útiles para describir la coerción de las clases dominantes sobre las populares, pero en general no se los acompaña con conceptos alternativos que expliquen de qué manera esa coacción es resistida por las clases dominadas. Autores como C. Wright Mills, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer y Herbert Marcuse atacan a los medios de comunicación masiva por ser instrumentos de los monopolios para afianzar el orden vigente, pero no se interesan por medir los efectos reales de su estrategia dominadora ni cómo es contrarrestada por los receptores. Para comprender dialécticamente el proceso hay que analizar, junto a los mecanismos de persuasión, los procedimientos con que los destinatarios seleccionan y resemantizan los mensajes que reciben.[25] Esta selección y resemantización suele ser hecha especialmente por grupos pequeños, como los intelectuales y artistas, cuyo entrenamiento para elaborar creadoramente las relaciones entre lenguaje y realidad les facilita situarse en forma crítica frente a

[24] Antonio Gramsci, *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, *op. cit.*, pp. 56-57.

[25] Mario Margulis, "La cultura popular", en *Arte, sociedad, ideología*, México, 1977, núm. 2.

la ideología hegemónica. Pero en rigor casi nunca nadie responde en forma automática y pasiva a la dominación ideológica. Aun los sectores más sometidos económica y culturalmente reelaboran los mensajes en función de sus intereses.

Cualquier investigación sobre el público de arte o sobre la dominación simbólica ejercida por una clase sobre otra debe tomar en cuenta por lo menos cinco aspectos en los que dicha relación entre clases se muestra como un proceso dialéctico: a] las personas no reciben individualmente la influencia ideológica, sino que ésta actúa en medio de relaciones de solidaridad grupal y de clase; *b*] las clases populares seleccionan los mensajes y, sobre todo, los canales culturales (instituciones, medios de comunicación) que coinciden con sus intereses y prácticas; c] los mensajes ideológicos de la burguesía influyen en los sectores populares sólo en aquellos casos en que, además de ser recibidos por los individuos, logran aceptación del resto de la clase o de la fracción con que cada miembro se identifica; d] la coherencia entre los intereses de clase y la práctica de clase es obstaculizada sistemáticamente, pero no en forma absoluta, por el encubrimiento y la distorsión cumplidos en las relaciones sociales por la ideología dominante; e] los mensajes ideológicos de la burguesía aceptados por las clases populares sufren una adaptación, y a veces un cambio de significado, para adecuarlos a la representación de lo real y la elaboración simbólica del pueblo.

c] Las interpretaciones ideológicas tradicionales del arte consistían en vincular los contenidos manifiestos de un discurso con las condiciones sociales de su emisión y recepción. De tal modo se buscaba descubrir en el discurso una "concepción del mundo" o representación de lo real distorsionada, cuya deformación se explicaba por el interés de clase de sus portadores. Esta caracterización del proceso ideológico considera-

ba las representaciones como instrumentos pasivos al servicio de una necesidad. Hay en esta línea investigaciones valiosas respecto del origen social de la ideología, pero también se ha incurrido en mecanicismos y reduccionismos por no considerar la particularidad de cada lenguaje, los problemas específicos de cada sistema de representación. La psicología y el psicoanálisis nos ayudan a definir con mayor precisión que el concepto de "interés" las operaciones psicosociales que generan los discursos ideológicos.[26] Por otro lado, hay que distinguir los procedimientos y fines con que se representa lo real en cada área de la superestructura: un mismo interés de clase emplea estrategias diferentes al manifestarse en el arte, en las artesanías, en el discurso político o en el religioso. Aun dentro de un solo campo —el artístico— los lenguajes usados por la plástica, la música, la literatura y el cine se inscriben de modos diferentes en la base material. Coincidimos con Galvano della Volpe cuando afirma que "no es admisible una inscripción uniforme, indiferenciada, del arte en la sobreestructura, como la que hasta ahora se ha concebido en el marxismo, la cual pretende no ver y poder por tanto pasar por alto la diversidad de las técnicas expresivas (debido a la diversidad estructural de los signos) y así discurre indiscriminadamente acerca de ideas literarias sociales y de ideas musicales 'sociales' también ellas, por haber reducido incorrectamente las ideas musicales al tipo de módulo expresivo propio de las primeras"... "el condicionamiento histórico de una obra musical, por ejemplo, la Tercera o Heroica beethoveniana, se revelará en el valor sobreestructural que es la gramática de Rameau, del acorde perfecto o tonal, integrada con la poética de la audición turbada, patética, subjetivista, de la que resultan concretamente inseparables las ideas musicales de Beethoven. Ese condicionamiento no se revelará, pues, sobrestructuralmente en el 'napoleonismo' beethoveniano, que se identifica con ideas verbales, no musicales".[27]

[26] Esto implica, por cierto, un problema del que no podemos ocuparnos aquí: cómo articular los conceptos del psicoanálisis, cargados de individualismo, con la explicación socioeconómica marxista. Se trata de repensar conceptos como los de instinto, frustración, represión, sublimación, agresividad, para verlos en relación con la estructura social y no sólo como conflictos internos de la personalidad, vínculos familiares o microsociales. Pero una vez rescatadas del encuadre teórico individualista, las explicaciones de tales fenómenos pueden ayudarnos a entender el pasaje de la estructura a la superestructura, de lo colectivo a lo individual, de las relaciones sociales a su representación.

En un mismo artista es necesario separar sus manifiestos o las declaraciones que formule en una entrevista de la elaboración imaginaria que presenta en su obra de ficción. Así se entiende que, como observó Engels acerca de Balzac, un monárquico pueda describir con admiración a sus adversarios burgueses como "los verdaderos hombres del porvenir",[28] o que Lenin llame a Tolstoi "espejo de la revolución rusa" porque, pese a no comprender conceptualmente el movimiento revolucionario y haber profesado un misticismo populista, supo narrar en sus obras, gracias a sus propias contradicciones, "las condiciones contradictorias en que se desenvolvió la actividad histórica del campesinado en nuestra revolución".[29]

D] Una característica de los estudios "clásicos" sobre la ideología ha sido concebirla como repertorio de *contenidos*, que representan la realidad según la

[27] Galvano della Volpe, *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix Barral, 1966, pp. 238-239.

[28] Friedrich Engels, "Carta a Miss Harknes", citada por G. della Volpe, en "Polémica sobre realismo", *El Escarabajo de Oro*, Buenos Aires, año IV, núm. 21, 1963, p. 9.

[29] Vladimir I. Lenin, "León Tolstoi, espejo de la revolución rusa", en Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo*, México, Era, 1970, tomo I, p. 313.

perspectiva de clase de quienes los formulan. Los trabajos semióticos y comunicacionales demuestran, en cambio, que lo ideológico no reside —por lo menos preferentemente— en el contenido, que no es una propiedad del mensaje, sino el efecto de un tipo de organización del proceso comunicacional. La ideología puede manifestarse también a través de los contenidos, sobre todo en lo que éstos llevan de implícito, pero básicamente se presenta en el sistema de reglas semánticas que rigen la comunicación social. No hay que verla entonces como un cuerpo particular de proposiciones o una clase en discursos sociales, sino como un nivel de significación presente en cualquier tipo de discurso.[30]

De acuerdo con este rechazo del análisis contenidista de la ideología, Barthes y Verón, entre otros, sostuvieron que la ideología, más que comunicarse, se metacomunica, actúa "por connotación y no por denotación".[31] Esta exclusión de lo denotado —que ninguno de los dos repite en los últimos textos— no corresponde al modo en que operan los procesos ideológicos. Lo que sí nos parece importante es registrar que la ideología actúa en ambos niveles, y que suele haber contradicción entre ellos. Veámoslo a través de dos ejemplos de artistas argentinos.

Muchos cuadros de Ricardo Carpani, cuyo mensaje político incita a la acción, representan a los obreros con formas rígidas y su relación con las clases dominantes con un triunfalismo contundente, sin incertidumbres, que por tanto connota inmovilidad, neutraliza el llamado a la acción; en cambio ciertas obras de participación de Julio le Parc, como *Derribe*

[30] Eliseo Verón, "Sémiosis de l'idéologique et du pouvoir", en *Communications*, París, 1978, núm. 28, p. 15.

[31] Eliseo Verón, "Ideología y comunicación de masas: la semantización de la violencia política", en E. V. y otros, *Lenguaje y comunicación social*, Buenos Aires, Nueva Visión, p. 141.

mitos, en la que el espectador es invitado a lanzar dardos contra una pintura pop donde aparecen caricaturas de un militar, un sacerdote, un burgués y otros personajes, unen la denotación y la connotación: los mitos son cuestionados por el mensaje que el pintor transmite y por la forma en que lo hace, por la relación abierta que propone al espectador. Por cierto, la mayor o menor coherencia interna del mensaje no basta para establecer su eficacia. Hay que analizar cómo se sitúa en el contexto social, si se comunica por galerías de élite o en canales populares.

El énfasis en la forma del mensaje o del proceso comunicacional ha llevado a algunos semiólogos a descuidar el contenido iconográfico y las variaciones de sentido que pueden ocurrir en contextos sociales distintos. La precaución metodológica necesaria es no absolutizar la autonomía del lenguaje, como en los análisis estructuralistas, correlacionar lo descubierto en la estructura significante con los conflictos de la estructura social. De otro modo, existe el riesgo de fetichizar el lenguaje, que se reproduzca en su campo lo que *El capital* señaló como propio de la economía mercantil: que las relaciones entre productores aparezcan como relaciones entre productos.[32] Ya en *La ideología alemana* Marx explicó cómo las ideas son separadas de sus creadores, se articulan según una lógica intrínseca y se presentan al final "engendradas" por un poder trascendente a los hombres. La teoría marxista de la ideología encuentra aquí su punto de convergencia con la semiótica: recibe de ésta una caracterización del funcionamiento formal del discurso y a su vez le proporciona un lugar social para inscribirlo, para la réplica del hablante, del que sufre los códigos, es decir, un espacio para la praxis.

La perspectiva semiótica presenta amplias coinci-

[32] Karl Marx, *El capital*, México, Siglo XXI, 1977, 5ª edic., tomo I, vol. I, cap. I, punto 4.

dencias con algunos estudios marxistas recientes sobre la ideología, por ejemplo los de Louis Althusser. En sus textos iniciales encontramos una oscilación entre el aspecto contenido y el aspecto estructural: *La revolución teórica de Marx* afirma que la ideología es "un sistema (que posee su lógica y su rigor propios) de representaciones (imágenes, mitos, ideas o conceptos según los casos)".[33] Habla al mismo tiempo de sistema, con lo cual destaca su papel constituyente respecto de la significación, y alude a representaciones como conjunto de contenidos. No obstante, advierte que tales representaciones "la mayor parte de las veces no tienen nada que ver con la conciencia", son profundamente "inconscientes" y "se imponen como *estructuras* a la inmensa mayoría de los hombres".[34] En "Ideología y aparatos ideológicos del Estado" lo dirá con mayor severidad: "toda ideología tiene por función (que la define) la de 'constituir' individuos concretos en sujetos",[35] o sea que cada individuo se vuelve un sujeto en la medida en que es "interpelado", "llamado", "sujetado" por el sistema ideológico a una función precisa.

La atención prestada a los aspectos formales está posibilitando en los últimos años estudiar como manifestaciones ideológicas, además de los productos lingüísticos, los códigos no lingüísticos: los que rigen el espacio pictórico y teatral, los estilos cinematográficos y musicales. Desde este enfoque, podemos examinar como estructuras ideológicas incluso relaciones y comportamientos sociales: los rituales de cortesía, las conductas en una muestra de pintura, las pautas de

[33] Louis Althusser, *La revolución teórica de Marx*, México, Siglo XXI, 1976, 15ª edic., p. 191.

[34] *Idem*, p. 193.

[35] Louis Althusser, "Ideología y aparatos ideológicos del Estado", en *op. cit.*, pp. 97 *ss.* Cf. También de José Sazbón, *Ideología como contenido e ideología como forma*, ponencia presentada al IV Congreso Internacional de Filosofía, Caracas, junio de 1977.

interacción dentro de un grupo de artistas. Estos códigos del comportamiento poseen características muy semejantes al objeto denominado "ideología" por los autores clásicos (entre otras la función de reproducir las condiciones sociales de producción) y merecen por tanto ser investigados como parte del proceso ideológico.[36]

Al darnos instrumentos para captar estas apariciones nómadas, no tradicionales de la ideología, la semiótica ilumina aspectos del fenómeno estético, nexos entre las obras de arte y sus condiciones sociales de producción, circulación y consumo que hasta hace poco permanecían invisibles. Pero también permite replantear problemas del estudio interno de las obras. La idea de que las formas o imágenes de un cuadro alojarían ideologías (políticas, sociales) entendidas como contenidos fue descalificada hace tiempo por trabajos de estética filosófica. Pero el enfoque semiótico supera esa discusión, encarada de un lado y de otro como si se tratara sólo de la estructura interna de la obra: el problema interno se ve de otro modo al reconocer que contenido y forma actúan soldados porque lo ideológico opera a la vez en lo que las imágenes dicen y en la manera en que se presentan, pero también porque lo ideológico no está contenido en la obra sino que es engendrado en el proceso de semiosis social.

E] Una última cuestión –fundamental– es la indisociabilidad y simultaneidad de la base económica y su representación ideológica. Desde que Marx destacó la asincronía entre ambas a propósito del arte griego, la mayoría de los autores se preocupa más por el desajuste que por la coincidencia. Las deformaciones mecanicistas del marxismo, al subrayar la base

[36] Cf. Eliseo Verón, "Condiciones de producción, modelos generativos y manifestación ideológica", en Claude Lévi-Strauss y otros, *El proceso ideológico*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, pp. 268-272.

económica, imaginaron a la superestructura como algo *exterior* y *posterior* a las relaciones de producción. Hay un modo de ser materialista que reproduce invertido el error del idealismo: así como las posiciones esteticistas y culturalistas autonomizaron el campo de los signos, el materialismo mecanicista aisló la representación de lo real al considerarla un reflejo diferido, instalado en un espacio distinto de la estructura. Ya señalamos que el campo artístico, tradicionalmente visto como ámbito de las representaciones, de la idealidad, incluye una organización material. De igual manera podríamos referirnos a las bases materiales de la investigación científica o de la superestructura política. La posibilidad de *diferenciar* metodológicamente lo real y lo ideal no debe inducirnos a *disociarlos* ontológicamente.

Sobre la base de estudios antropológicos, Maurice Godelier demostró que el pensamiento y el lenguaje son componentes necesarios de la infraestructura, que "toda fuerza productiva material incluye desde su nacimiento un elemento ideal complejo que no es una representación pasiva a posteriori en el pensamiento de esta fuerza productiva, sino que es en ella, desde el comienzo, un componente activo, una condición interna de aparición".[37] Luego, la distinción entre infraestructura y superestructura no es en el fondo una distinción de instituciones o instancias sino de funciones. Sólo en ciertas sociedades, particularmente en la capitalista, esta diversidad de funciones recubre al mismo tiempo una diferencia de instituciones.

[37] Maurice Godelier, "Infrastructures, societés, histoire", en *Dialectiques*, París, núm. 21, 4° semestre 1977, p. 49.

IV. CONCLUSIÓN: UN MODELO PARA EL ANÁLISIS SOCIOLÓGICO DEL ARTE

Tratamos de desarrollar un modelo más complejo, más abarcador, para el análisis de la superestructura. Hemos encarado sólo algunos de los nuevos problemas teóricos y metodológicos que surgen de la situación contemporánea de la realidad y de las ciencias. Nos parece evidente que el estudio de la superestructura como organización material de los sistemas simbólicos y como representación ideológica, y el examen de los procesos ideológicos con las contribuciones de otras ciencias sociales, enriquece el poder explicativo de la teoría marxista. Encontramos que esta renovación de la problemática y del método se halla en la mejor tradición del materialismo histórico, la que permitió a Marx, a Engels, a Lenin hacer avanzar la ciencia de la historia aprovechando los conocimientos de las ciencias sociales de su época.

A partir de esta elaboración sobre la superestructura podemos formular algunas pautas teóricas para la sociología del arte y un modelo de articulación de sus componentes e instancias. Respecto de las pautas teóricas, hay que distinguir ante todo el nivel de la estructura social general y el de la estructura particular de la producción artística: por una parte, deben analizarse los macrocondicionamientos o condicionamientos mediatos que el arte recibe del conjunto de la sociedad; por otro lado, los microcondicionamientos o condicionamientos inmediatos originados en la estructura interna del campo artístico. En el primer nivel examinaremos, entre otros aspectos, de qué modo el desarrollo tecnológico e industrial de la Argentina en la década del sesenta crea condiciones nuevas para la práctica artística; en el segundo caso, nos proponemos ver cómo repercutieron las transformaciones tecnológicas sobre el campo del arte, qué nuevas relaciones entre artistas y materiales, entre artis-

tas y procedimientos técnicos aparecieron en la producción estética.

Una segunda consecuencia es que, al colocar como objeto de estudio la estructura y las transformaciones del campo artístico, ya no se puede analizar en forma exclusiva uno de sus componentes: por ejemplo, hacer una sociología de las obras o de los artistas.[38] No existen agentes aislados, o meramente yuxtapuestos, o cuyas relaciones entre sí resulten de la libre elección de cada uno, al modo en que lo concebía el individualismo liberal. El comportamiento de cada integrante del proceso artístico —el artista, la obra, el intermediario, el espectador— es consecuencia de su *posición* en ese campo. Los vínculos que mantienen entre ellos son organizados por la estructura en que están incluidos, por el sistema de relaciones (de producción, difusión y consumo) que el campo hace posibles. Los temas y procedimientos preferidos por artistas o *marchands*, sus posiciones estéticas y políticas, van a estar delimitadas —y en cierto grado determinadas— por el lugar que ocupan en el proceso artístico y por las relaciones que mantienen dentro de él con los otros integrantes.

Sabemos que estas determinaciones internas del campo artístico interactúan con determinaciones externas. Pongamos un ejemplo: un escritor, al preparar una novela, toma en cuenta la representación que tiene del editor, de la tendencia literaria en la que desea inscribirse, del mismo modo que el editor, al decidir su publicación o sugerir cambios, piensa en el mercado; pero tanto uno como otro pueden

[38] Se explican, a la luz de este enfoque global, las limitaciones de historias sociales del arte en muchos sentidos admirables, como la de Frederick Antal (*La pintura florentina*, Guadarrama, 1963). Al ocuparse de una sola variable —la relación entre comitentes y contenidos de las obras— sus interpretaciones padecen cierta rigidez, de la que podría liberarse si tomara en cuenta otros factores.

estar condicionados asimismo por su pertenencia a un partido político o la lealtad a su clase. También es cierto que tales determinaciones no son absolutas, que ciertas obras transgreden los hábitos representativos de un artista o las expectativas del público respecto de él, que un editor "comercial" puede publicar por mero gusto o amistad a un escritor de vanguardia. Pero estas conductas singulares no son nunca mayoritarias como para invalidar las determinaciones globales. Por eso, una sociología de las obras o de los artistas sólo es posible si se cuenta primero con la caracterización del campo artístico, del conjunto de las relaciones entre todos sus componentes.

En tercer lugar, sostener que el objeto de estudio es la estructura y las transformaciones del campo artístico es otra manera de decir que la estructura no ejerce una determinación omnipotente, que no puede ser analizada ella sola, sincrónicamente, sino en el proceso histórico, a través de los cambios producidos por los agentes que integran el sistema. Hasta un autor con simpatías estructuralistas, Pierre Bourdieu, que destaca las determinaciones del "campo intelectual", lo interrelaciona con "el proyecto creador". Por cierto no ve en el proyecto creador la manifestación plenamente libre de una voluntad individual soberana sino "el sitio donde se entremezclan y a veces entran en contradicción la *necesidad intrínseca de la obra* que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse y las *restricciones sociales* que orientan la obra desde fuera".[39] El mayor o menor alcance explicativo de una interpretación sociológica del arte dependerá del grado en que la obra permanece atrapada en sus condiciones de producción y recepción o consigue modificarlas. Los "autores de éxito", los teleteatros y novelas escritos en función de códigos representativos y sensibles ya probados se dejan explicar

[39] Pierre Bourdieu, *Campo intelectual y proyecto creador*, *op. cit.*, p. 146.

ampliamente desde sus condiciones socioeconómicas de fabricación; en cambio, las obras que experimentan con un nuevo material o formas distintas de comunicación, requieren que junto con el análisis sociológico se examine la estructura interna de su lenguaje. Aun en estos casos, agrega Bourdieu, "ni siquiera la más 'pura' intención artística escapa completamente de la sociología",[40] porque esa búsqueda se apoya en la sedimentación anterior y apela al espectador (si quiere ser comunicada) tomando en cuenta sus códigos presentes. Por más que sea verdad, como afirma Proust, que los *Cuartetos* de Beethoven crearon el público de los *Cuartetos* de Beethoven, pues tuvieron que ser interpretados durante cincuenta años para que surgieran oyentes capaces de gozarlos, esto fue posible en la medida en que el compositor construyó nuevas formas a partir de las que ya podían ser escuchadas.

En cuanto a los niveles en el estudio sociológico sobre el arte, además de diferenciar, como dijimos, la estructura social general y la del campo artístico, indicaremos en cada una las instancias de análisis para ofrecer un modelo global de investigación. Cabe aclarar que elaboramos este modelo en vista de la correlación entre desarrollo socioeconómico y movimientos artísticos en la Argentina, pero tratamos de formularlo con un grado relativamente alto de abstracción que, suponemos, lo vuelve apto para analizar otros casos dentro del capitalismo dependiente.

1. *Ubicación del arte en la estructura social.* Esta etapa abarca los siguientes pasos:

1.1. Análisis de la estructura general de la sociedad y su ubicación –relaciones de dependencia– dentro del sistema capitalista (modo de producción, formación socioeconómica y coyuntura);

1.2 Análisis del lugar asignado al arte en el conjunto de la estructura social, sus relaciones con las demás partes (economía, tecnología, política, religión, etc.) y la vinculación con la estructura de clases.

2. *La estructura del campo artístico.* Esta segunda etapa incluye los siguientes aspectos:

2.1. La organización material

a) Medios de producción (los recursos tecnológicos para la producción artística y las modificaciones ocurridas por la introducción de nuevos materiales –acrílicos, plásticos– y nuevos procedimientos –multiplicación mecánica o electrónica de la imagen).

b) Relaciones sociales de producción (entre artistas, intermediarios y público) (relaciones institucionales, comerciales, publicitarias) (interacción dentro del país y con el arte extranjero).

2.2. El proceso ideológico

a) Elaboración en imágenes (en la obra) de los condicionamientos socioeconómicos por parte de los artistas.

b) Elaboración ideológica realizada en otros textos por artistas, difusores y público (manifiestos, entrevistas, ensayos, críticas periodísticas, autobiografías, encuestas, etcétera).

[40] *Idem*, p. 147.

Conviene aclarar que los textos mencionados en b) tendrán una función complementaria, deben correlacionarse con el análisis interno de la obra y nunca podrán sustituirla. No es legítimo explicar un cuadro usando manifestaciones vertidas por el artista en entrevistas o autobiografías; los comentarios hechos por el artista, un crítico o el público pueden sugerir hipótesis pero luego habrá que demostrarlas mediante el análisis inmanente de la obra. Los textos indicados en b) son útiles sobre todo para investigar el proceso de comunicación estética, cómo se transforman los significados propios de la obra en su circulación social, por la intervención de los difusores o la recepción de públicos de clases diferentes.

Una vez completado este trabajo, se podrán ordenar sociológicamente los movimientos y períodos de los procesos artísticos —incluyendo todos sus componentes: desde los artistas al público— según los medios y relaciones de producción, según el tipo de elaboración ideológica cumplida. Por ejemplo los artistas —generalmente clasificados en las historias del arte por sus estilos— desde el punto de vista sociológico se agruparán de acuerdo con los agentes sociales con los cuales se vinculen, con los que tengan relaciones prioritarias. La explicación sociológica considerará si el artista, al conformar su obra, prioriza sus lazos con

- ☐ la historia del arte, es decir con el pasado
- ☐ otros artistas contemporáneos: de un mismo movimiento o de movimientos rivales, del extranjero o del propio país
- ☐ los *marchands* o editores
- ☐ las instituciones promotoras del arte (galerías, museos, fundaciones)

- ☐ el público (en cuyo caso se analizará con qué clase o fracción de clase)
- ☐ los medios de comunicación masiva
- ☐ la censura, u otros.

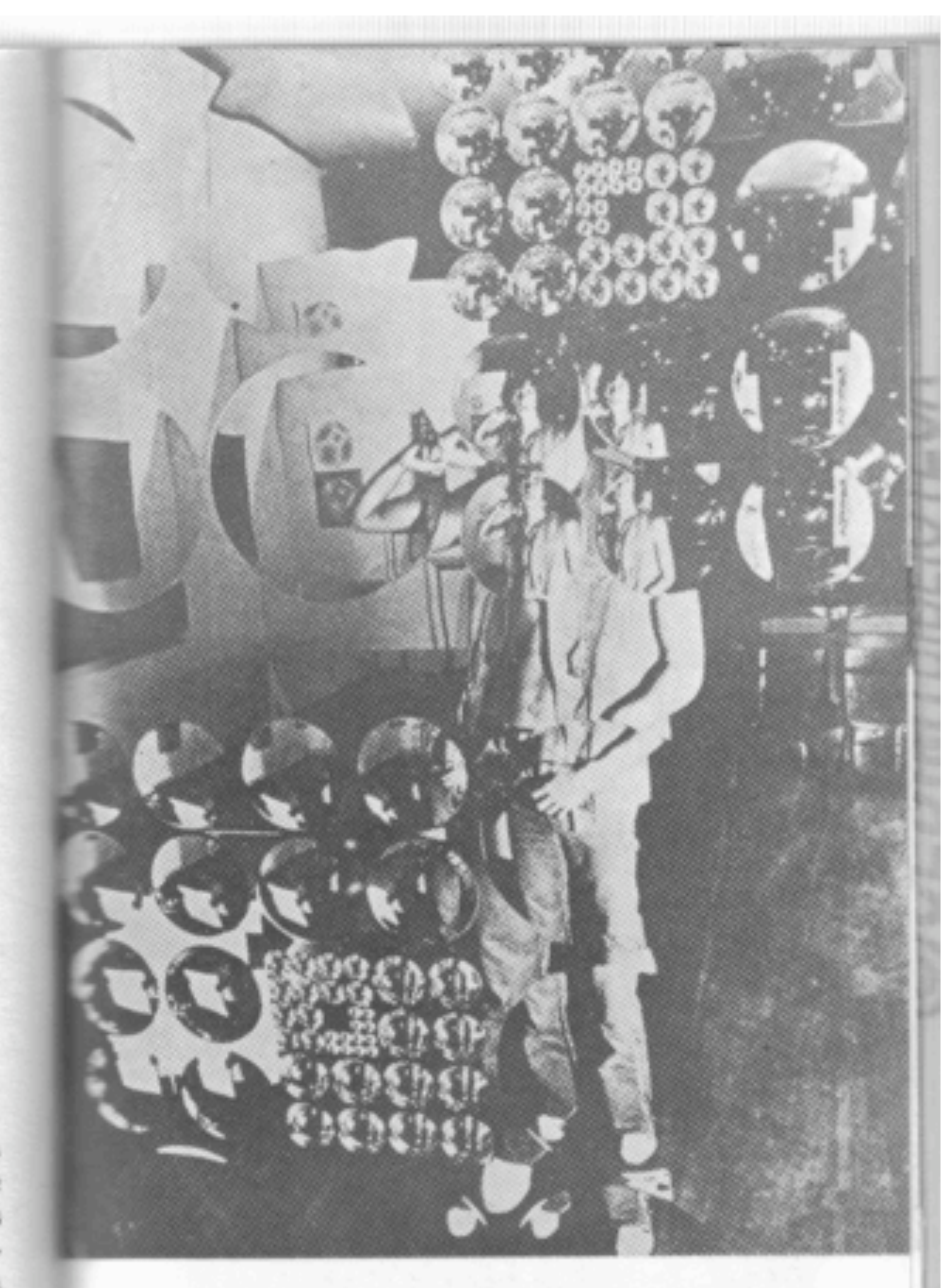
Veremos en el informe sobre la investigación realizada en la Argentina que este tipo de análisis da una imagen del sistema de relaciones objetivas existente entre quienes participan en los fenómenos estéticos, cómo se articulan las diferentes instancias de lo que habitualmente se simplifica, y empobrece, bajo la expresión "el arte". Incluir en el estudio los diversos componentes del proceso de comunicación estética permite entender el modo en que una sociedad organiza la división del trabajo para la producción de bienes simbólicos, da una comprensión contextual de su arte, de los cambios que experimenta y su función en cada etapa de la historia.

4. ESTRATEGIAS SIMBÓLICAS DEL DESARROLLISMO ECONÓMICO

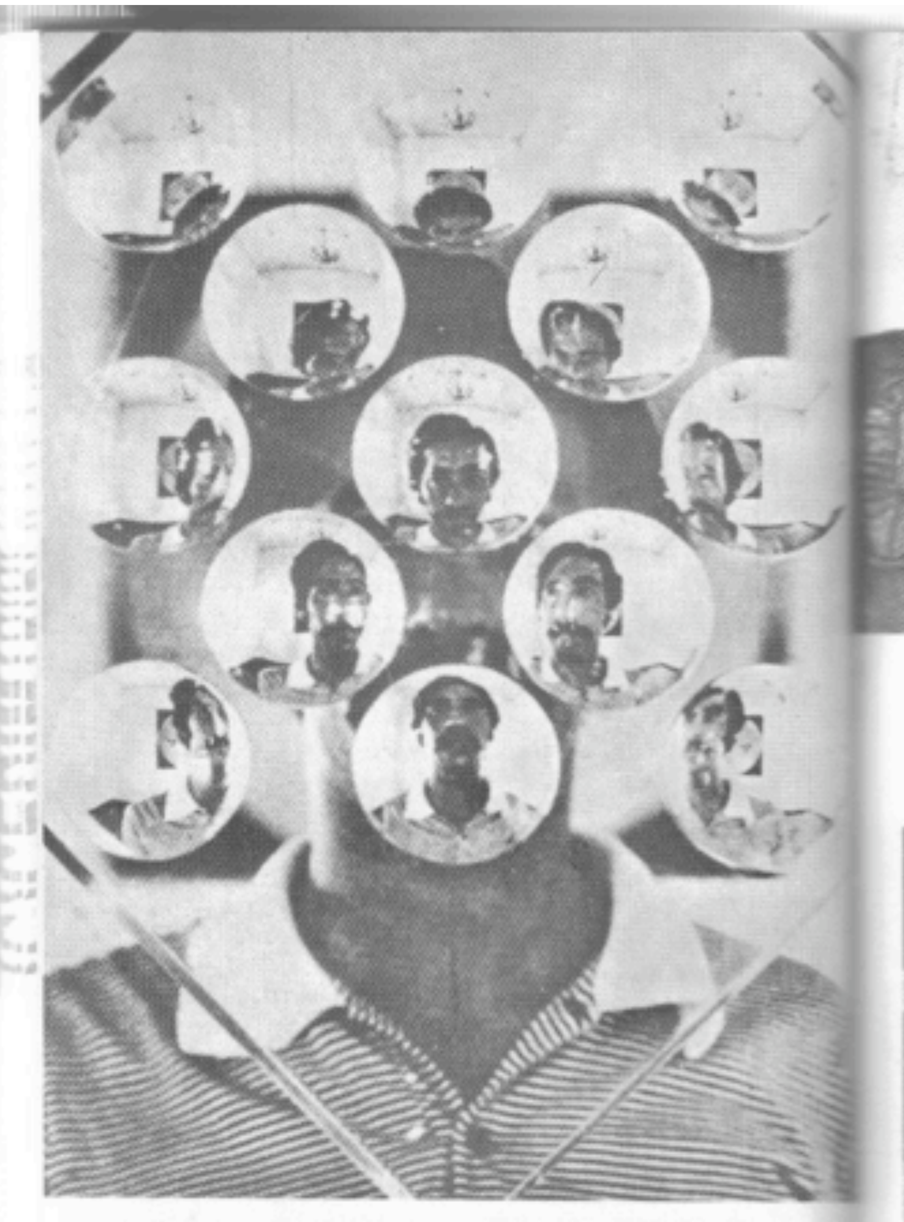
(Para una sociología de las vanguardias artísticas)

La investigación presentada en este capítulo lleva una doble finalidad. Por una parte, confrontar con un país y una etapa particulares la elaboración teórica expuesta en páginas anteriores, probar empíricamente la consistencia del modelo de articulación entre estructura y superestructura e indagar en qué medida pueden explicarse desde la estructura social las transformaciones del campo artístico. Por otro lado, tratamos de investigar sociológicamente una etapa clave en el desarrollo del arte argentino y latinoamericano; más allá de la singularidad del caso elegido, muchas relaciones entre artistas, intermediarios y público, los cambios en las obras y en su valoración analizados aquí se repitieron parcialmente en otros países de América Latina durante la década del sesenta o en la actual, por lo que este trabajo puede contribuir a la preparación de una historia social del arte latinoamericano.

¿Por qué elegir este período? La vinculación de las artes plásticas con los cambios sociales no se limita a los años recientes. En el siglo pasado pintores, grabadores y escultores se dedicaron a representar las gestas de liberación y el proceso de constitución de la Argentina. Los retratos de próceres, los murales sobre acontecimientos históricos, las estatuas monumentales, posibilitaron una inserción efectiva de la práctica artística en el contexto histórico. El amplio registro de clases sociales dejado por Prilidiano Pueyrredón, la documentación de escenas bélicas en la



Rogelio Polesello, Disociación y reverberación de imágenes a partir de objetos de acrílico.

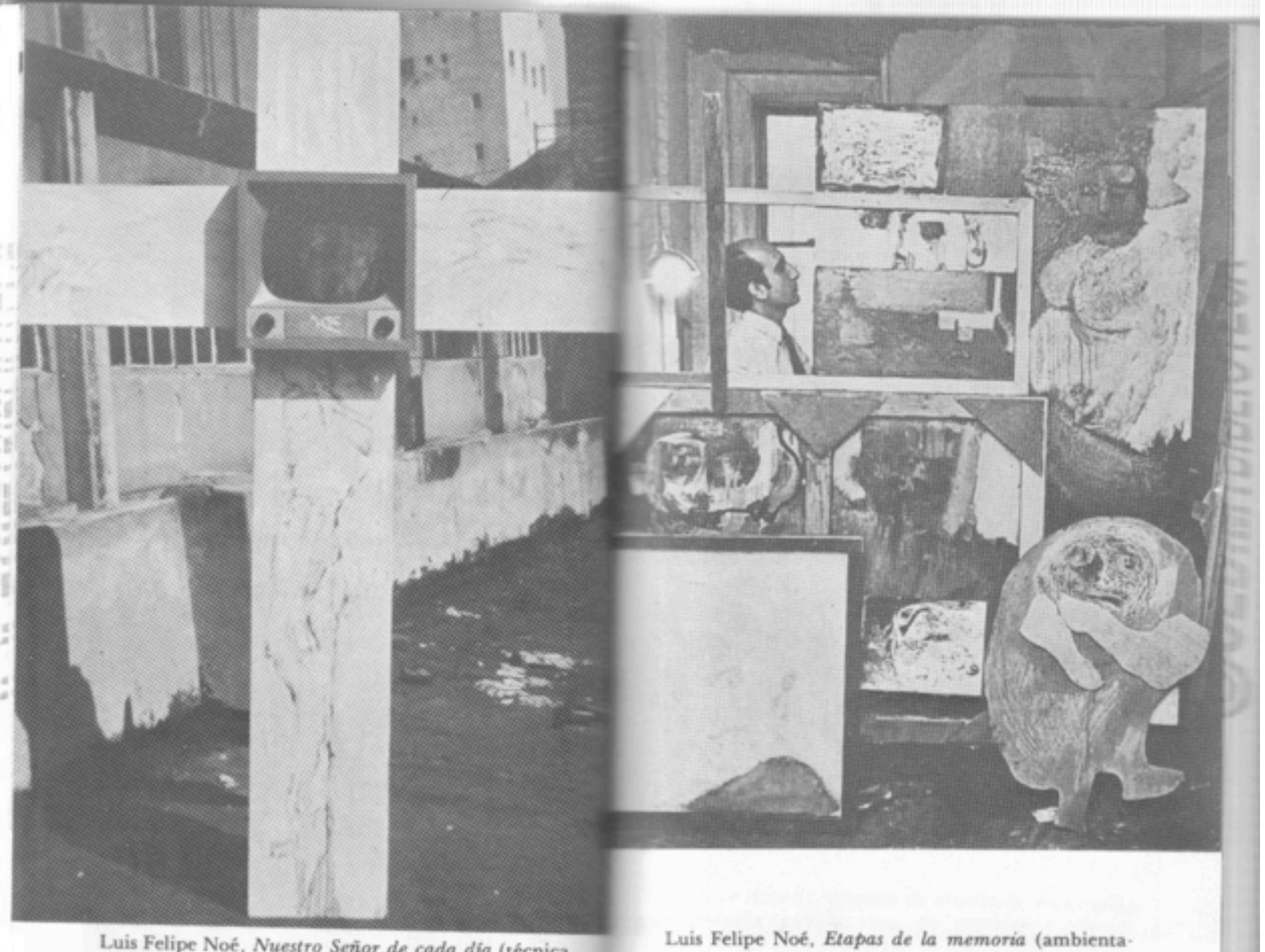


Rogelio Polesello, *Sin título* (acrílico).



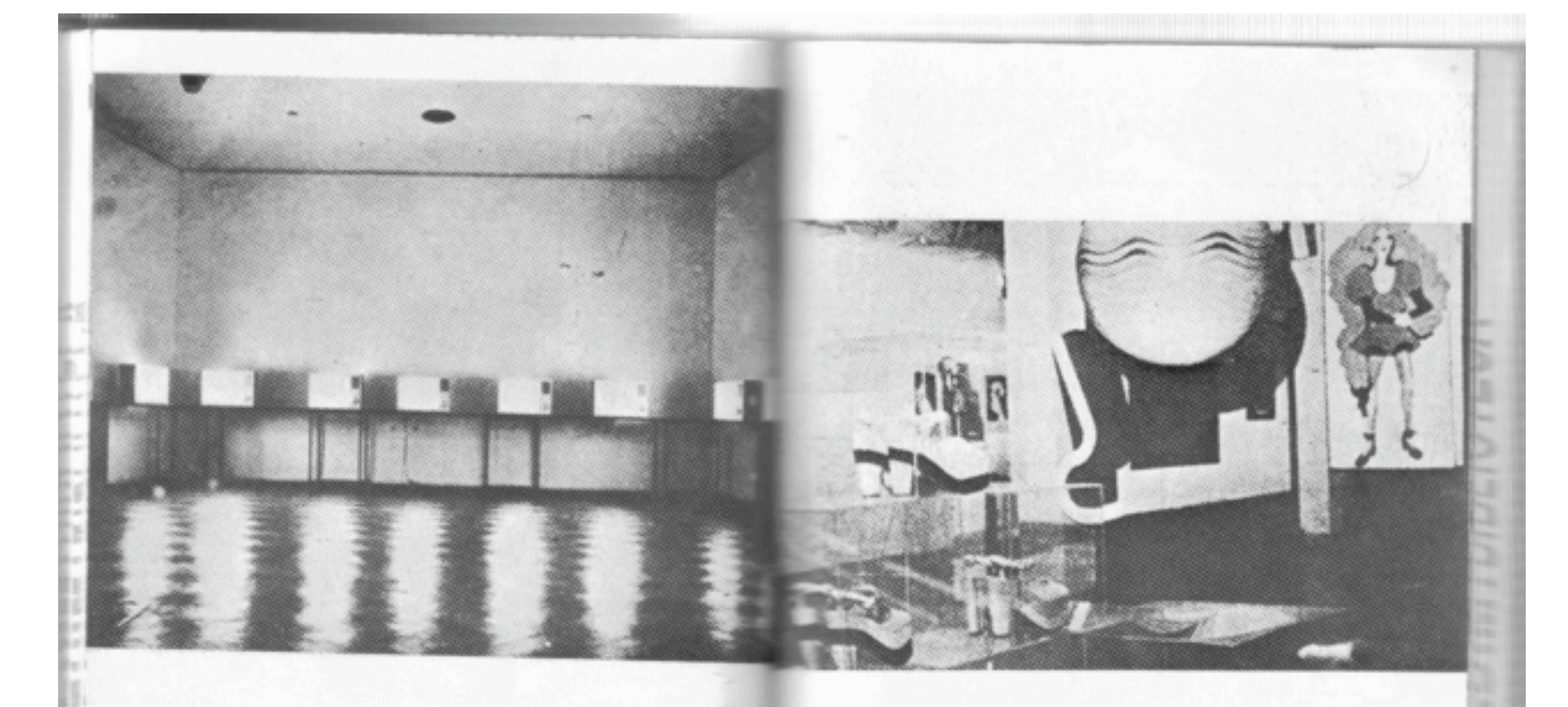
Antonio Berni, *Juanito Laguna aprende a leer* (técnica mixta).
Antonio Berni, *El mundo prometido a Juanito Laguna* (collage).





Luis Felipe Noé, *Nuestro Señor de cada día* (técnica mixta).

Luis Felipe Noé, *Etapas de la memoria* (ambientación).



David Lamelas, *Situación de tiempo* (14 televisores).

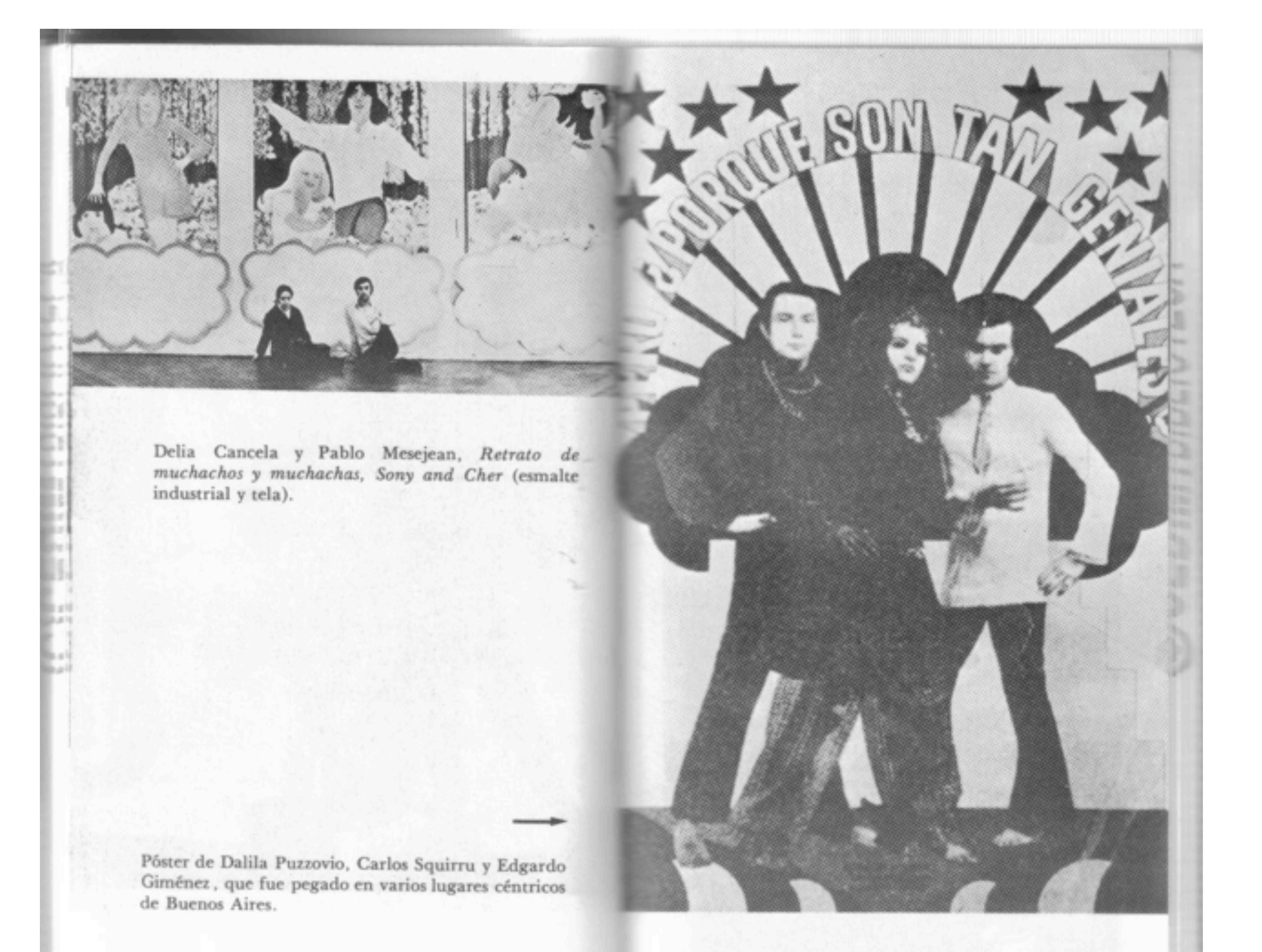
Vista de *Arte 67,* muestra de artistas de vanguardia organizada por la casa de muebles y diseños Nordiska. En primer plano la obra *Doble plataforma,* de Dalila Puzzovio.



Carmelo Carrá, *Sin esperanzas* (acrílico sobre tela).

→

Nicolás Uriburu, *Ambientación plastotal* (acrílico y celuloide).



Delia Cancela y Pablo Mesejean, *Retrato de muchachos y muchachas, Sony and Cher* (esmalte industrial y tela).

→

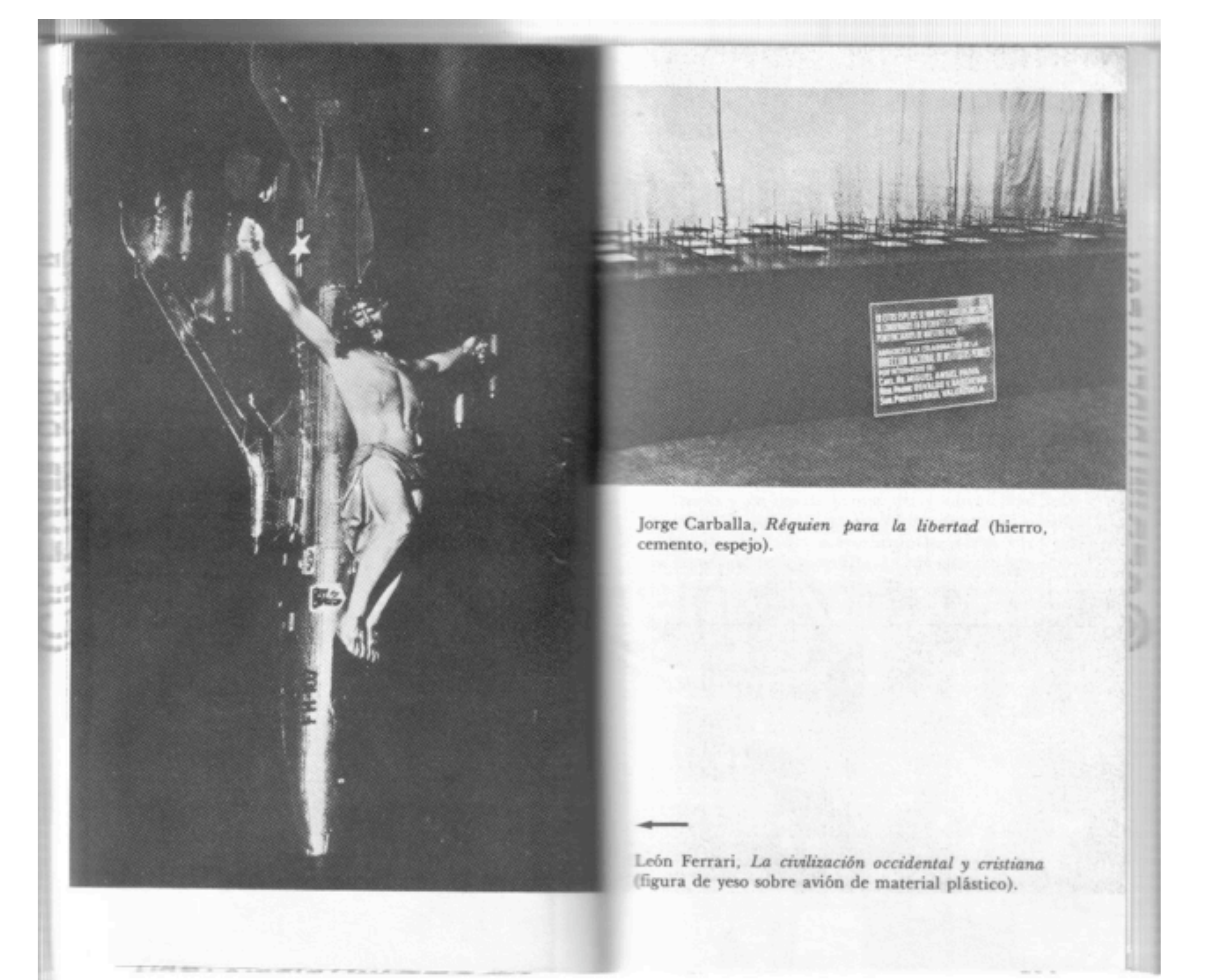
Póster de Dalila Puzzovio, Carlos Squirru y Edgardo Giménez, que fue pegado en varios lugares céntricos de Buenos Aires.



Escenas de *happenings* de Marta Minujin que fueron transmitidos por televisión.



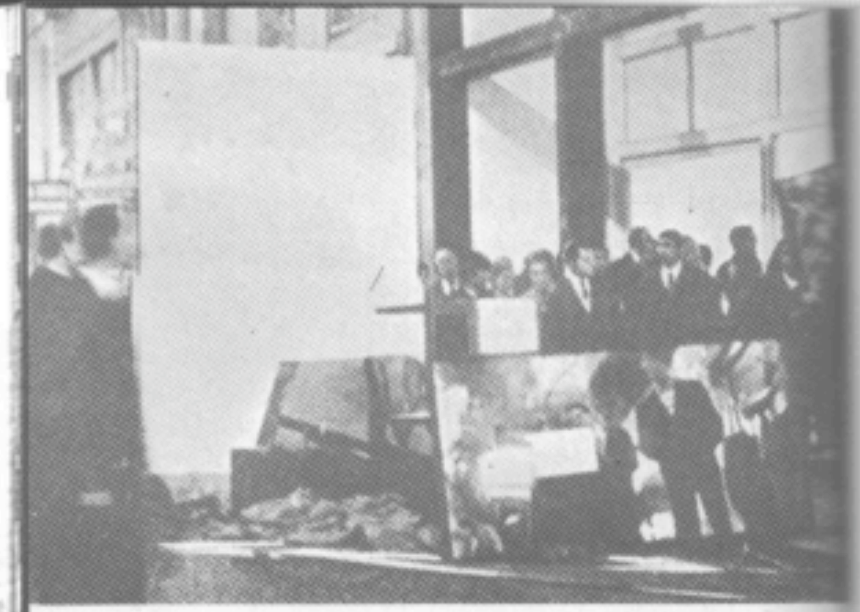
Fragmento de un artículo aparecido en la revista *Gente* del 25 de agosto de 1966 en relación con el *happening* simulado (véase texto). El montaje de dos fotografías distintas da la sensación de que se trata de una sola escena.



Jorge Carballa, *Réquien para la libertad* (hierro, cemento, espejo).

←

León Ferrari, *La civilización occidental y cristiana* (figura de yeso sobre avión de material plástico).



Los participantes en las "Experiencias 1968" del Instituto Di Tella destruyen sus obras en la calle en repudio a esa institución.

Fragmento de la muestra "Tucumán arde".



obra de Cándido López, ejemplos famosos de pintura social como *Sin pan y sin trabajo* de Ernesto de la Cárcova, evidencian el grado de integración que la plástica argentina tuvo con el proceso social, lo mismo que la de casi toda América Latina, mientras en Europa prevalecía la concepción del "arte por el arte".

¿Por qué restringir entonces el análisis a un período tan reciente? Varias razones lo justifican: ante todo, porque existe una discontinuidad profunda entre la relación arte-sociedad en el siglo XIX y su problemática actual; luego, porque las soluciones plásticas, los medios de comunicación empleados en el siglo pasado y su modo de inscribir el arte en las transformaciones sociales no tienen hoy mucho más que un interés histórico. La pintura y la escultura decimonónicas estuvieron ligadas a la realidad local por sus temas, pero su dependencia formal de los patrones neoclásicos, la imitación del napoleonismo de David y las demás pautas del academicismo francés, revelan que aún no constituían un arte propiamente nacional. La mayoría de las obras tuvo por fin construir la iconografía de los sectores dominantes, y por eso el retrato alcanzó tanto desarrollo. Es cierto que a veces los artistas se ocuparon de personajes populares, pero su falta de sentido crítico y de elaboración formal a partir de problemas específicos de la sociedad argentina los llevó a representarlos idealizada o esquemáticamente, desde modelos estéticos tan inadecuados que generaban mazmorreras miserables pero rebosantes de felicidad y esclavos en los que los signos de su condición social importaban menos que su estado atlético.

La búsqueda formal comenzó a tomar importancia entre 1920 y 1930 cuando algunos artistas se interesaron por los avances experimentales de las vanguardias europeas. Pettoruti introdujo en la Argentina el cubismo, del Prete la figuración fauve y Berni el

surrealismo. Pero tan importante como la influencia de las escuelas de vanguardia fue que el desarrollo socioeconómico comenzó a crear condiciones para la aparición del artista individualista, capaz de experimentar en función de las exigencias autónomas de su oficio. El incipiente desarrollo industrial, la urbanización y el crecimiento del poder económico en las clases altas y medias fue produciendo un público comprador en relación con el cual los artistas lograron un grado de independencia creativa que nunca habían tenido bajo encargos de gobiernos o sectores dominantes tradicionales. Pero esta autonomía, que favoreció la experimentación formal, también contribuyó a aislar las obras del público masivo. A medida que las vanguardias posimpresionistas (expresionismo, cubismo, surrealismo) borran o reducen las referencias naturalistas que antes mantenían la ilusión de lo real e imponen búsquedas específicamente pictóricas, agrandan la distancia entre creación y comprensión. Al exigir del público una mayor información sobre la dinámica propia del campo estético, la actividad de los artistas se retrae sobre los ambientes especializados. Este aislamiento sólo es roto a lo largo de la primera mitad del siglo XX por algún que otro mural en lugares públicos. Unos pocos artistas, como Spilimbergo y Berni, merecen ser destacados por obras de alto valor plástico y fuerte repercusión urbana, como la que realizaron conjuntamente en las Galerías Pacífico de Buenos Aires.

En la década del sesenta se configura definitivamente la autonomización del campo artístico y el desarrollo de las vanguardias experimentales iniciado en los años veinte. La modernización industrial auspiciada en América Latina desde los años cincuenta generó en los países más avanzados, entre ellos la Argentina, una renovación radical de la práctica artística. A la vez, la agudización de conflictos sociales y el avance de la conciencia política estimularon la

participación de artistas en organizaciones populares, una conexión más orgánica con movimientos políticos de izquierda y experiencias de comunicación estética más amplias que las permitidas por museos y galerías. Nos interesa analizar de qué modo los cambios en la estructura socioeconómica y sus efectos en el proceso artístico hicieron posible que en el período escogido ocurrieran a la vez la renovación de vanguardia más radical (en el Instituto Di Tella) y las búsquedas más consistentes para insertar la plástica en la cultura popular ("Tucumán arde" y otros ensayos de contrainformación, murales, afiches e historietas políticas, talleres plásticos populares, etc.). Para investigar las relaciones entre arte y sociedad hemos trabajado en varias direcciones: a] de qué manera la formación socioeconómica argentina condiciona la producción simbólica, especialmente en el campo artístico, y sus transformaciones en el período indicado; b] cómo aparece *representada* la relación entre los artistas y la estructura social en las principales obras de arte; c] cómo es *elaborada* en los ensayos, manifiestos, críticas y otros textos en los que artistas, historiadores y teóricos se refieren a dicha relación; d] de qué modo es descrita en las investigaciones sociológicas sobre artistas, difusores y público; e] cómo presentan los artistas su participación en este proceso, su concepción del mismo y su reacción a las hipótesis surgidas de los estudios anteriores en entrevistas que realizamos personalmente.

Mediante este análisis pluridimensional buscamos comprender cómo se articulan el desarrollo de la sociedad y el desarrollo del arte, interconectar la representación subjetiva del vínculo arte-sociedad en los artistas con la información objetiva proporcionada por los sociólogos. Respecto de esta última, queremos mencionar que tomamos en cuenta las dos únicas investigaciones realizadas en la Argentina: la de Regina Gibaja sobre *El público de arte* (Buenos Ai-

res, Eudeba, 1964) y la de Marta F. de Slemenson y Germán Kratochwill, "Un arte de difusores. Apuntes para la comprensión de un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires, de sus creadores, sus difusores y su público" (en J. F. Marsal y otros, *El intelectual latinoamericano*, Buenos Aires, Editorial del Instituto, 1970). Acerca de ambas aclaramos que hemos reubicado y reinterpretado algunos de los datos, y tomado con reserva otros. En primer lugar, porque dichas investigaciones no explicitan su posición sobre los problemas teóricos implicados en la correlación arte-sociedad que, como vimos en capítulos anteriores, tienen efectos decisivos sobre la metodología y las conclusiones de la investigación empírica. En segundo término, por la orientación funcionalista que se desprende de su estilo de trabajo, de la escasa bibliografía citada, y, sobre todo, del cuestionable modelo de estratificación social con que analizan a los artistas y el público. Finalmente, porque ambas investigaciones se reducen al movimiento artístico de vanguardia en Buenos Aires y no toman en cuenta el interior del país, especialmente ciudades como Córdoba, Rosario y La Plata que tuvieron vínculos importantes con la experimentación artística de la capital; por eso, realizamos varias entrevistas a artistas de Rosario y La Plata, y analizamos documentos y exposiciones realizados en ellas.

1. DESARROLLO SOCIOECONÓMICO Y CAMPO ARTÍSTICO

El período 1960-1970 permite ser recortado por sus características estéticas ya apuntadas, y también por conformar una etapa diferente desde el punto de vista socioeconómico y político. Sin embargo, todo seccionamiento de la historia en décadas se arriesga a la arbitrariedad; conviene entonces describir esta

fase aludiendo a algunos antecedentes y, al final, insinuar su proyección futura. La mención de dos hechos previos al decenio elegido parece necesaria y suficiente. En el campo internacional, aproximadamente a partir de 1952, luego de recuperarse de la segunda guerra mundial, y terminada la guerra de Corea, los países centrales reorganizan la economía capitalista y se vuelven capaces de ejercer una presión monopólica más efectiva sobre los dependientes. En el orden nacional, el derrocamiento del gobierno nacionalista de Perón, en 1955, cierra un modelo de acumulación de capital abierto en la crisis del 30 —que el peronismo sólo varió en sus aspectos distributivos—; respecto de la cultura, implica la devolución de las universidades, las comunicaciones masivas, los grandes museos y otras instituciones relacionadas con la ciencia y el arte a los grupos liberales que habían sido desplazados por el peronismo.

Si bien la década del sesenta fue de gran inestabilidad política, e incluyó gobiernos de distinto signo, se coincide en adjudicarle un sentido económico relativamente constante. Los economistas están de acuerdo en que a fines de los años cincuenta se clausura el período de la llamada sustitución fácil de importaciones. Con esta fórmula se alude al crecimiento industrial que tuvo como núcleo los bienes de consumo no durables, y, en menor grado, los durables, intermedios y de capital. A partir de los primeros años de la década del sesenta[1] se inicia una etapa de desarrollo económico más sostenido y diver-

[1] Quizá la fecha más precisa sea la que dan Gerchunnoff y Llach: 1964, en su estudio "Capitalismo industrial, desarrollo asociado y distribución del ingreso entre los dos gobiernos peronistas: 1950-1972", publicado en la revista *Desarrollo Económico*, Buenos Aires, núm. 57, vol. 15, abril-junio de 1975. Véase también Oscar Braun, *El capitalismo argentino en crisis*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, y Mónica Peralta Ramos, *Acumulación de capital y crisis política en Argentina (1930-1974)*, México, Siglo XXI, 1978.

sificado, de cambios en el uso económico de la producción industrial, crecimiento del mercado interno, aumento de las importaciones industriales y mayor capacidad para generar empleo de asalariados. Pese a no haberse logrado transformaciones "estructurales", en tanto no derogaron las condiciones de dependencia, hubo una dinamización y enriquecimiento notables de la economía.

Este proceso no fue exclusivo de la Argentina. Compartido por otros países latinoamericanos, dio impulso a lo que habitualmente se llama "desarrollismo": la esperanza de algunas burguesías latinoamericanas y sectores avanzados de la oligarquía de crecer económicamente mediante un desarrollo relativamente autónomo, que en realidad era un nuevo modo de integración de los capitales nacionales en la etapa monopólica del intercambio capitalista. Los estudios de la CEPAL y de otros organismos técnicos del continente acompañaron esas esperanzas argumentando que la miseria de nuestros países se explicaba por la persistencia de una economía agraria latifundista, orientada hacia el exterior. Por lo tanto, podríamos alcanzar el desarrollo supuestamente deseable de las metrópolis sustituyendo las importaciones mediante la instalación de industrias nacionales de base, apoyadas en la expansión del mercado interno. Como consecuencia de este desarrollo "hacia adentro" terminarían las dificultades económicas, resolveríamos los problemas sociales y se democratizarían la distribución del ingreso, el consumo y hasta la misma participación política. Este proyecto se convirtió en la década del cincuenta, por debajo de la utopía teórica, en la ambición de las burguesías "nacionales" de superar el papel agroexportador de nuestros países —meros proveedores de materias primas en el mercado internacional— y conseguir que el desarrollo industrial, aunque siempre dependiente de las transnacionales, les permitiera extraer, del modo

más racional, el máximo de ganancias posibles en una economía sometida.

Las ilusiones desarrollistas encontraron sostén, hasta cierto punto, en la efectiva modernización de la sociedad argentina. Un alud de inversiones foráneas, en su mayoría norteamericanas, estimulado por la ley de inversiones extranjeras dada por Frondizi en 1958, cambió la estructura de la producción. Sólo las inversiones de Estados Unidos ascendieron entre 1960 y 1968 de 472 millones a 1 148 millones de dólares, o sea un incremento del 243%, mientras en América Latina fue del 32%.[2] La aparición de nuevos productos de consumo masivo realizados en el país disminuyó la desocupación, aumentó el nivel de vida de los sectores medios y modificó los hábitos de consumo. Aún carecemos de suficientes estudios acerca de la repercusión de estos cambios económicos sobre la vida cotidiana y cultural, pero queremos referirnos brevemente a ciertas modificaciones significativas observadas por los dos únicos trabajos sociológicos que conocemos en esta dirección: el libro de Heriberto Muraro sobre los medios de comunicación masiva y el de Eliseo Verón sobre la evolución de la sociología en la Argentina. Ambos textos son importantes para entender las transformaciones en el área artística.

Muraro examinó el surgimiento y auge de la televisión como consecuencia de la modernización económica, e instrumento, a la vez, para impulsarla en nuevas áreas. Introducida en 1951, mediante un canal estatal, se expande comercialmente a partir de 1960 con ritmo vertiginoso: en este año existían alrededor de 800 000 aparatos; en 1972 ascendieron a 3 700 000. Como bien dice Muraro, "el desarrollo del

[2] Datos citados por Juan Carlos Portantiero en "Economía y política en la crisis argentina: 1958-1973", en *Revista Mexicana de Sociología*, México, Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, abril-junio de 1977, p. 537.

mercado de los automotores fabricados en el país, la difusión de las llamadas 'marcas nacionales' en el área de la alimentación, artículos de limpieza, medicamentos y otros bienes de consumo masivo, si bien no puede explicarse exclusivamente por la capacidad persuasiva de la T.V., está, no obstante, estrechamente entrelazado con el proceso de difusión de este medio".[3]

Otra zona de la superestructura cultural en la que se aprecian transformaciones sustantivas es la de las ciencias sociales. Los sectores dominantes que promueven el desarrollo industrial necesitan economistas, sociólogos, psicólogos y especialistas en todas las disciplinas capaces de ordenar del modo más funcional las relaciones sociales. En 1957 se crea la primera carrera de sociología del país en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en 1959 en la Universidad Católica Argentina y en 1963 en la Universidad del Salvador, también católica. Durante los años siguientes varias universidades del interior repiten la iniciativa y modernizan los programas de otras ciencias sociales. La investigación supera la especulación ensayística para concentrarse en estudios empíricos, regulados con exigencias metodológicas de corte positivista. La penetración masiva del capital industrial norteamericano es acompañada en el campo cultural con subsidios de las fundaciones Ford y Rockefeller, destinados a impulsar investigaciones sobre temas de interés para la nueva etapa socioeconómica y a fomentar las orientaciones teóricas predominantes en los Estados Unidos. El estructural-funcionalismo se convierte velozmente en la tendencia hegemónica; el modelo dualista tradicionalismo/modernismo, que opone sociedades rurales regidas por leyes de subsistencia y valores tradiciona-

[3] Heriberto Muraro, *Neocapitalismo y comunicación de masas*, Buenos Aires, Eudeba, 1974, p. 188.

les a sociedades modernas, urbanas, de economía mercantil y animadas por la competencia, se vuelve un soporte teórico idóneo para quienes creen que la solución de nuestros problemas se halla en imitar a los Estados Unidos. Gracias a la prédica de Gino Germani, los autores claves de la sociología pasan a ser Kingsley Davis, Seymour Lipset, Talcott Parsons y Robert Merton; en antropología, Ralph Linton y Melville Herskovist.[4] Pese a las políticas contradictorias sufridas por las ciencias sociales, los periódicos desmantelamientos de sus cuerpos docentes por cambios de gobierno y la oposición de quienes representaban a las humanidades tradicionales, esta etapa es la primera en la que un conocimiento científico de la sociedad intenta avalar su desarrollo. A propósito del estudio del arte, es significativo que las dos únicas investigaciones sociológicas con trabajo de campo y procesamiento cuantitativo realizadas en la Argentina se cumplieran en este período; fueron hechas, además, por las dos instituciones que más contribuyeron a unir la modernización económica con el trabajo científico en ciencias sociales: el Instituto de Sociología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y el Instituto Torcuato Di Tella.[5]

La penetración cultural norteamericana en América Latina inició también una nueva etapa en las artes plásticas durante los años cincuenta. La creación de un Consejo Internacional por parte del Museo de Arte Moderno de Nueva York (1952), que exportó muestras de pintura estadounidense de vanguardia a las principales capitales de nuestro conti-

[4] Véase el libro de Eliseo Verón, *Imperialismo, lucha de clases y conocimiento. 25 años de sociología en la Argentina*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.

[5] Nos referimos a los trabajos de Regina E. Gibaja, *El público de arte*, y de Marta R. de Slemenson y Germán Kratochwill, *Un arte de difusores*, ya mencionados.

nente, el apoyo económico de la Unión Panamericana, la CIA y empresas transnacionales (Esso, Standard Oil, Shell, General Motors, General Electric) a museos, revistas, artistas y críticos latinoamericanos, configuraron una agresiva campaña que, por vías diversas, a veces encubiertas, impulsaba un mismo proyecto: difundir una experimentación formal aparentemente despolitizada, sobre todo el expresionismo abstracto, como alternativa al realismo social, el muralismo y toda corriente preocupada por la identidad nacional de nuestros países. Los enfrentamientos más vehementes ocurrieron en sociedades como la mexicana, donde una enérgica tradición nacionalista sintió mejor la amenaza de tal invasión;[6] pero que los efectos hayan sido menos conflictivos en la Argentina, un país ya modelado culturalmente desde fuera por las migraciones europeas, no puede disimular que el Instituto Di Tella, y su director, Jorge Romero Brest, estuvieron entre los más receptivos a la penetración norteamericana. Un año antes de que los artistas argentinos organizaran la primera reacción contra esa dependencia, un crítico de Estados Unidos, Sam Hunter, escribía asombrado ante la Bienal de Córdoba de 1967, efectuada por las Industrias Kaiser: "Creo que en raras ocasiones una exposición ha ilustrado de manera tan dramática la erosión de las tradiciones locales y regionales y su sometimiento por los estilos internacionales", debido a "la adopción en cierta medida acrítica de la ideología del arte de 'avanzada' como una 'causa' cultural y como una forma de liberación individual".[7]

En este contexto internacional deben valorarse los

[6] Véase una amplia documentación en el excelente artículo de Shifra Goldman "La pintura mexicana en el decenio de la confrontación: 1955-1966", en *Plural*, 2ª época, núm. 85, octubre de 1978.

[7] Sam Hunter, "The Cordoba bienal", en *Art in America*, núm. 2, marzo-abril de 1967, p. 85.

intentos del desarrollismo económico de buscar una expresión propia en la práctica arquitectónica y artística. Quizá su símbolo mayor en América Latina sea la ciudad de Brasilia, porque nada ilustra mejor su contradicción principal: la experimentación audaz unida a la desconexión de las necesidades sociales básicas. En la producción artística, fundaciones auspiciadas por grupos industriales latinoamericanos, y en algunos casos por empresas multinacionales, alentaron financieramente las experiencias de vanguardia y su promoción internacional. Para actualizar el arte "latinoamericano" en relación con Europa y los Estados Unidos, la Metalúrgica Matarazzo en San Pablo, el Instituto Di Tella en Buenos Aires, General Electric en Montevideo, Acero del Pacífico en Chile, la Esso en Colombia, ofrecieron a los artistas plásticos, a conjuntos teatrales y musicales, amplias salas de exposición, premios y prestigio, bienales con jurados de Nueva York, Londres y París. En la Argentina, este proceso tuvo por fin remplazar el humanismo bucólico de las academias y los suplementos literarios dominicales por organismos representativos de la nueva imagen social, capaces de auspiciar la experimentación de vanguardia. Fueron desplazadas las instituciones arcaizantes, representativas de la burguesía agroexportadora (Academia de Bellas Artes, la revista *Sur*, el diario *La Nación*), o al menos perdieron poder cultural, y su lugar fue cubierto por el Instituto Di Tella y otros centros de experimentación ligados a empresas industriales. Para consolidar esta renovación artística fue importante, como veremos, la aparición de semanarios copiados del *Time* que a la vez difundían —con estilo modernizado— los nuevos productos introducidos en el mercado, los proyectos políticos de la burguesía industrial y los criterios estéticos de las vanguardias internacionales; la revista que inició esta corriente, *Primera Plana*, apareció en 1962.

Un alto número de cambios en la producción, circulación y consumo de las obras artísticas, en la estructura de las mismas y en su valoración estética, derivan en este periodo de las transformaciones en el contexto social. Por cierto, la explicación sociológica no puede ser exhaustiva; además de los factores sociales, intervienen otros de carácter estético, que resultan del trabajo con materiales y formas propio del arte. Pero es innegable que la consideración de variables extraestéticas (las relaciones comerciales, institucionales e ideológicas de los artistas, los difusores y el público) ilumina aspectos de la producción artística, explica modificaciones hasta ahora incomprendidas o deformadas por interpretaciones idealistas. Queremos referirnos a la influencia sobre el desarrollo artístico de dos cambios en la estructura de la sociedad: uno, de carácter tecnológico, la aparición de nuevos materiales y procedimientos en la producción; otro, de tipo tecnológico-cultural, la expansión de los medios de comunicación masiva.

II. NUEVA TECNOLOGÍA Y LENGUAJE EXPERIMENTAL EN EL ARTE

El impacto de los cambios tecnológicos sobre la evolución del arte puede registrarse en Europa desde el impresionismo (fines del siglo XIX) cuando se hace prevalecer la energía lumínica sobre el estatismo de la materia. Pero es con la admiración futurista hacia el maquinismo, con la incorporación de los artistas al diseño industrial (la Bauhaus en Alemania, los constructivistas en Rusia) que el avance tecnológico encuentra un lugar adecuado en el desenvolvimiento del arte. Las preocupaciones de la Bauhaus tuvieron eco en la Argentina dos décadas más tarde, como corresponde a nuestra industrialización tardía. La pri-

mera manifestación surge con el grupo abstraccionista reunido alrededor de la revista *Arturo* (1944), se prolonga en la Agrupación Arte Concreto-Invención (1945), el Movimiento Madí (1946), la Asociación Arte Nuevo (1955), y los "generativos" recientes. Esta tendencia se caracteriza por someter el arte a exigencias científicas y racionales tan rigurosas como las de la producción técnica; los principales representantes —Tomás Maldonado, Arden Quin, Miguel Ángel Vidal, Ary Brizzi— excluyen o limitan los componentes emocionales, metafísicos y fantásticos.[8]

Tales esfuerzos precursores no alcanzaron amplia repercusión y sólo tuvieron apariciones fugaces, espasmódicas. Lograron un desarrollo sostenido cuando la Argentina entró, en la década del sesenta, en la modernización descrita en el punto anterior. Entonces los artistas cambiaron masivamente su lenguaje y su relación con el proceso socioeconómico, mediante el uso de *nuevos materiales* (acrílico, plástico, poliester) y *nuevos procedimientos tecnológicos* (técnicas lumínicas y electrónicas, métodos de multiplicación seriada de las obras). La influencia de la nueva tecnología generó *concepciones distintas sobre la función de las obras de arte* (ambientaciones, arte ecológico) y *nuevas actitudes* hacia los materiales.

Es interesante observar de qué modo ocurre la interacción entre condicionamientos socioeconómicos y procesos artísticos. Por un lado, la diferencia entre la década del 40 y la del 60 revela el papel determinante de los cambios infraestructurales sobre las po-

[8] Cf. Aldo Pellegrini, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967, pp. 61-77; *Nuevas tendencias en la pintura*, Buenos Aires, Muchnik, 1967. Damian Bayón, *Aventura plástica de Hispanoamérica*, México, FCE, 1974, cap. VIII. Jorge Romero Brest, *El arte en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1969. Estos libros serán útiles, en general, para obtener información detallada sobre las corrientes que trabajaron en el período analizado, sus obras y experiencias.

sibilidades de renovación estética. Pero a la vez las transformaciones económicas de los años 60 hicieron posible que el campo artístico se independizara, pudiera expandir su juego propio. La ampliación del mercado cultural con la participación de sectores medios incorporados por la industrialización, el surgimiento de nuevos canales de distribución literaria e instituciones dedicadas a la exhibición, promoción y venta de obras plásticas, fomentaron un desarrollo diversificado, más libre, de la producción simbólica. Al mejorar su condición económica y cultural, parte de las capas medias se hallaba disponible para recibir nuevas búsquedas adecuadas a la etapa modernizadora. En este contexto se explica el desarrollo impetuoso de la libertad experimental: quiebra de los tabiques entre pintura, escultura y arquitectura en beneficio de técnicas mixtas, *collages*, ambientaciones; sustitución de los cánones académicos de belleza y de sus motivos predilectos (el cuerpo humano, naturalezas muertas, paisajes) por nuevos códigos compositivos derivados del tratamiento no convencional de los objetos (expresionista en la "nueva figuración", irreverente en las actitudes y los *happenings*).

Slemenson y Kratochwill, en la investigación sociológica citada, que encuestó a los veinte artistas plásticos de vanguardia más representativos en 1966,[9] extrajo de esa información un esquema evolutivo de sus cambios. En una primera etapa —que, agregamos nosotros, llegó hasta los años 1964 y 1965— los plásticos tratan de agotar las posibilidades de la pintura tradicional: 14 de los entrevistados se iniciaron en la pintura sobre tela, figurativa o abstracta. El segundo período incluye estilos diversos (neofiguración, pop, geometrismo, arte objetual y las primeras ambienta-

[9] La selección se realizó consultando con críticos, galeristas y muchos plásticos mediante la técnica de "bola de nieve": los entrevistados señalaban los nombres de aquellos artistas que juzgaban más representativos y éstos a su vez los de otros.

ciones), que tienen en común la búsqueda de formas mixtas en las que objetos tridimensionales se agregan al plano, y, en algunos casos, comienzan a remplazarlos. En el tercer momento, a partir de 1966, 16 de los 20 artistas optan por los objetos de tres dimensiones y experimentan con nuevos materiales; la persecución de nuevas formas se centra en el uso de materiales plásticos, sintéticos (polyester, acrílico, fibra de vidrio) y la incorporación a las obras de la iconografía de las comunicaciones masivas (astronautas, personajes de historietas, cantantes de jazz). También observan Slemenson y Kratochwill que en esta etapa muchos plásticos comienzan a rechazar la caracterización de pintores, debido al estilo de su obra personal y porque a veces la realizan para ballet, teatro, cine y televisión. De acuerdo con esta evolución, construyen el diagrama de la página siguiente.[10]

La desintegración del orden estético tradicional, que incluyó un cierto cultivo del absurdo, puede interpretarse como correlativa de la "desarticulación de las funciones racionales" en una comunidad en transición, la caducidad de un tipo de relaciones socialmente institucionalizadas con los objetos, según escribió Eliseo Verón.[11] Pero también es comprobable que muchas búsquedas de esta década fueron condicionadas por las empresas industriales y por el proyecto de una fracción de la burguesía de establecer un nuevo orden tecnológico y social. Penetremos un poco más en la complejidad de esta dialéctica entre estructura y superestructura.

Los críticos e historiadores del período examinan la incorporación de la nueva tecnología al trabajo artístico como una decisión independiente de los artistas. Lo social aparece sólo en artículos esporádicos

[10] Marta R. de Slemenson y Germán Kratochwill, *op. cit.*, p. 178.

[11] Eliseo Verón, "Sobre Marta Minujin", en O. Masotta y otros, *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967.

Carácter de la obra y etapa en la evolución artística

Carácter de la obra		Número de artistas 1a. etapa	2a. etapa	3a. etapa (actual)
Sobre planos	Pintura figurativa	9	4	2
	Pintura abstracta	5	6	1
	Pintura + otras técnicas	1	3	—
	Pintura + otras técnicas + objetos tridimensionales	2	—	1
Objetos tridimensionales	Pintura + otras técnicas (objeto figurativo)	3	7	11
	Pintura + otras técnicas (objeto abstracto)	—	—	5
	Totales	20	20	20

de científicos sociales interesados lateralmente en los fenómenos estéticos –Oscar Masotta, Eliseo Verón– que interpretaron los cambios, como en la cita anterior de este último, en la línea del modelo ideológico: los artistas habrían adoptado nuevos materiales, procedimientos y actitudes para *representar* las transformaciones tecnológicas observadas a su alrededor y por influencia de las noticias recibidas de las metrópolis. Pero la agudeza de esos pocos textos, referidos a obras o experiencias particulares, no tuvo eco en los análisis globales del período. Cuando Jorge Romero Brest, promotor e ideólogo de las vanguardias en esta etapa, publica en 1969 su libro *El arte en la Argentina* –aún el panorama más completo de la época– dedica apenas cuatro páginas a enmarcar so-

cialmente el proceso artístico y se preocupa sobre todo por distinguir la mayor o menor severidad de la censura política en cada gobierno: ve el contexto social como coacción exterior y no su influencia sobre la producción artística.[12]

No podremos entender cabalmente las innovaciones estéticas de la década del 60 en la Argentina, ni en América Latina, mientras no consideremos –además de los cambios en la representación de la sociedad– que las transformaciones fueron inducidas por las empresas que introdujeron los nuevos materiales. La primera señal en esta dirección fue el curso organizado en septiembre de 1966 por la Cámara Argentina de la Industria Plástica para que 55 artistas aprendieran a manipular el plástico. Otras empresas auspiciaron cursos semejantes y exposiciones destinadas a obras que usaran el material producido por ellas. Un síntoma destacado de este proceso fue la muestra "Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones", organizada por la Unión Industrial Argentina en 1968, que tuvo como escenario el Museo Nacional de Bellas Artes y fue una de las más representativas efectuadas en Buenos Aires, tanto por la amplitud y variedad de tendencias artísticas incluidas como por la calidad de los participantes. Leemos en la revista *Primera Plana* de esa época que "de ningún premio se habló tanto en los últimos meses" que ostentaba el récord de esplendor económico por las recompensas, se convertía en el salón de mayor calidad de la temporada y reunía "la máxima cantidad de disconformes que un premio puede tolerar sin sucumbir".[13] Las distinciones llevaron los nombres de las firmas que habían ofrecido a los artistas la materia prima para fabricar sus obras: Duperial,

[12] Jorge Romero Brest, *El arte en la Argentina*, *op. cit.*, El marco social se describe en las pp. 25-26 y 57-58.

[13] "Plástica: la guerra continúa", en *Primera Plana*, Buenos Aires, núm. 300, 24 de septiembre de 1968.

Alba, Cámara de la Industria Plástica, Vidriería Vasa, Sociedad Mixta Siderúrgica Argentina y Fabricaciones Militares.

En el prólogo del catálogo, Basilio Uribe explicó que "el concepto actual del arte se genera paralelamente con la noción de industria", y "y cuando eso ocurre, ocurre también que el concepto tradicional de industria se transforma. Ya es frecuente oír hablar de la sociedad posindustrial, hecho que no solamente alude a una capacidad de producción percápita, cuyo límite se estima en los cuatro mil dólares, y donde Estados Unidos entrará en pocos años, sino a la segunda revolución industrial, que lleva del mecanismo a la electrónica: de la máquina servida por el hombre al hombre liberado de la máquina por la automación; de la servidumbre de la imaginación bajo los procesos mecánicos de la memoria al ensanchamiento casi infinito del cerebro humano por la computadora". En vez de esta euforia, que informa sobre el optimismo desarrollista de los organizadores pero no dice una palabra sobre las obras, hubiera sido más útil para los visitantes a la muestra que el catálogo hablara de la significación estética y económica de una exposición que reunía trabajos de diverso enfoque, realizados con materiales dispares (vidrio, óleo, acrílico, iluminación, hierro, cemento, plástico, sonido, acero, aluminio, etc.), que analizara las posibilidades formales y los obstáculos encontrados por los artistas ante los nuevos materiales. Pero Uribe prefirió imaginar una conciliación facilísima entre arte e industria: "El arte no ignora su capacidad de difusión social, que en los tiempos anteriores a la aparición industrial era de él, y que ahora se le escapa. Y la industria, a su vez, ha aprendido a admitir esa capacidad de exploración del artista, que sólo cabe en el individuo y toda empresa social necesita." Tal vez creyó ver en esta muestra "uno de los síntomas de la reconciliación de los viejos antagonistas": los artistas desprotegidos y las empresas a cuya "generosidad" "nuestra cultura le debe este acontecimiento". Quizá tantas reconciliaciones representan otras más fundamentales: por ejemplo, una sociedad sin conflictos entre industriales y obreros. "La industria entra, así, a ser un instrumento pleno de un nuevo humanismo."[14]

Sin duda, los cambios en la producción artística argentina durante la década del sesenta, las nuevas características de las obras, revelan una nueva relación del arte —como representación ideológica— con una base social transformada. Pero también es evidente que las modificaciones estéticas son resultado de una reorganización de las relaciones materiales e institucionales del campo artístico: nuevos agentes se convierten en promotores de la creación plástica, ofrecen a los artistas canales de circulación para las obras hasta poco antes insospechados, influyen en la concepción de las mismas con criterios de valoración inéditos sostenidos por el poder económico de los premios o por el prestigio cultural de las metrópolis. ¿En qué medida estas novedades generaron un cambio radical en la función social del arte?

Los procedimientos tecnológicos incorporados al proceso creador permitieron desobjetivar las obras de arte: gran parte de los trabajos realizados con las nuevas técnicas pueden ser repetidos por cualquiera que sepa manipular los materiales. Se supera, hasta cierto punto, la imagen excepcional, aristocrática del artista, y la concepción carismática de su tarea; se quiebra el tabique que separaba al sector artístico, como el de lo cualitativo, lo singular y lo gratuito, del sector industrial, entendido como lo cuantitativo, lo serial y sujeto únicamente a exigencias comerciales. Sin embargo, todos estos cambios no modificaron básicamente la función social de la plástica. Ésta siguió

[14] Basilio Uribe, *Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, pp. 9-11.

proporcionando experiencias destinadas al público íntimo de las galerías y los salones, que requerían, para ser compartidas y gozadas, estar informado de los códigos que rigen la experimentación en las vanguardias europeas y norteamericanas. Luego, podemos concluir que un nuevo arte, que realmente sirva —para emplear la expresión de Uribe— a un humanismo liberador, no se produce sólo mediante cambios en los procedimientos o las formas; debe inscribirse de otro modo en el tejido de las relaciones sociales, contribuir a modificarlo.

III. COMUNICACIÓN, CREACIÓN, MANIPULACIÓN

El problema de la comunicación del mensaje artístico se plantea simultáneamente con el de la incorporación de la tecnología avanzada. Son dos vías por las que se hace presente en el campo de la cultura un mismo proceso de transformación social. La lectura de manifiestos estéticos, de la crítica de arte y de originales iniciativas de directores de museos y galerías en este período revela que los artistas, los críticos y los difusores van tomando conciencia de la necesidad de extender la comunicación del arte a otros sectores sociales.

El primer estudio sociológico sobre el público de arte, el ya citado de Regina E. Gibaja, fue promovido en 1961 por la Fundación Torcuato Di Tella. Se deseaba conocer a los espectadores de una muestra programada por esa institución en el Museo Nacional de Bellas Artes, su extracción social, sus conductas culturales, las motivaciones de su asistencia. La investigación reveló que la mayoría de los casi quince mil visitantes procedía de sectores socioeconómicos altos y medios, y tenían educación universitaria; en los casos en que no presentaban estas caracterís-

ticas, se trataba de "una minoría muy seleccionada y poco representativa" de su clase o nivel educacional. Al explorar sus comportamientos culturales no referidos al arte (elección de libros, diarios, audiciones preferidas en radio y TV, concurrencia al cine) se vio en la mayoría una gran coherencia de sus pautas de conducta. También se comprobó que casi todos los visitantes eran asistentes habituales a exposiciones semejantes. Luego, resultaba claro que el público de arte constituía un sector muy pequeño dentro de una ciudad como Buenos Aires, con conductas diferenciadas del resto de la población y en cuyo interior circulaban en forma cerrada mensajes culturales, como el de esta muestra, de estructura aparentemente abierta a todos.

Esta investigación fue una entre muchas de las manifestaciones que tomaron seriamente en cuenta el papel del público en el proceso artístico. Museos, escuelas de arte y movimientos de artistas iniciaron en estos años experiencias de difusión fuera de salones cerrados, en plazas, clubes, sindicatos.[15] Los artistas y críticos más lúcidos no se redujeron a extender el conocimento de las obras; replantearon los problemas técnicos, sociales y comunicacionales que implicaba, más que trasladar a la calle obras de museos, producir —desde nuevos criterios— los mensajes y objetos necesarios en cada espacio urbano.

Muchos textos de esta época redefinen la función comunicacional del arte en el marco delineado por la

[15] Nos ocuparemos de algunas de estas experiencias, las de mayor trascendencia por su ruptura con el orden institucional y comercial vigente en el campo artístico, al final de este capítulo. Para la descripción y un análisis crítico más amplio, véanse nuestro ensayo *Vanguardias artísticas y cultura popular*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Transformaciones, núm. 90, 1973, y, en el libro ya mencionado, *Arte popular y sociedad en América Latina*, el capítulo que dedicamos a estas búsquedas: "Experimentación formal y cultural popular en las artes plásticas".

expansión de los medios masivos. Leemos en uno de los principales manifiestos, escrito por Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby, a propósito de sus experiencias con los medios: "En una civilización de masas el público no está en contacto directo con los hechos culturales, sino que se informa de ellos a través de los medios de comunicación... La audiencia de masas no ve, por ejemplo, una exposición, no presencia un *happening* o un partido de futbol, sino que ve su proyección en un noticiero. Los hechos artísticos reales dejan de tener importancia en cuanto a su difusión, ya que sólo llegan a un público reducido."[16] En una conferencia de la misma época (1967) acerca del pop, Oscar Masotta se interrogaba sobre la desproporción entre los *happenings* efectuados en Buenos Aires (no llegaban a diez dentro del amurallado elitismo del Instituto Di Tella) y la exhuberante profusión de la palabra en diarios y revistas. A las explicaciones ensayadas por Masotta (predisposición de las audiencias masivas a los contenidos renovadores y festivos que la fórmula connota, utilidad de la noción de *happening* para nombrar la mezcla de géneros y técnicas en el arte contemporáneo).[17] hay que agregar el poder de los medios para constituir la "realidad" de un artista o una tendencia en el proceso comunicacional. El fenómeno "Di Tella" y el fenómeno "vanguardia" fueron, en cierta medida, "hechos" construidos por la prensa que representaba, en la economía y en la cultura, a la burguesía industrial. Las noticias de los centros artísticos estadounidenses y europeos, y la crítica de arte local, dieron a la experimentación de esta década una resonancia que ninguna tendencia anterior había disfru-

[16] Oscar Masotta y otros, *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967, p. 121.

[17] Oscar Masotta, "Después del pop: nosotros desmaterializamos", en *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968.

tado. Si bien no disponemos de datos precisos, parece razonable la hipótesis de que la gran mayoría de los sesenta mil lectores de *Primera Plana*, el principal semanario del desarrollismo, no se relacionaba con la materialidad de las obras o la acción de las experiencias de vanguardia; su conocimiento se limitaba al relato periodístico, la importancia era deducida del espacio que la revista les concedía en su interior y en las tapas, y también de la generosidad de sus adjetivos.

Los artistas dieron varias respuestas al desafío de la comunicación masiva; en la década del sesenta, las principales fueron el pop y el arte de los medios.[18] El movimiento pop nació en los Estados Unidos con la intención de resolver la dicotomía entre el cultivo minoritario de la sensibilidad en el arte de élite y la vasta eficacia de los mensajes transmitidos por los medios. Tal como lo hicieron Warhol, Lichtenstein y Jim Dine en los Estados Unidos, en la Argentina Rubén Santantonín, Marta Minujin, Dalila Puzzovio, Juan Stoppani y otros artistas construyeron obras a partir de imágenes de publicidad y otros fenómenos masivos, de sus técnicas de figuración y sus mensajes. Pablo Mesejean elaboraba sus cuadros con temas y formas de afiches populares. Dalila Puzzovio pintó su cuerpo acostado en la playa en gran tamaño (5m $\times$ 7m $\times$ 2m), como si estuviera anunciando una marca de bikini, y lo rodeó con bombas eléctricas amarillas y enormes almohadones de plástico inflado.

Dalila Puzzovio, Carlos Squirru y Edgardo Giménez ironizaron la rápida difusión publicitaria de sus trabajos en un enorme "poster panel" ubicado en pleno centro de Buenos Aires; se veía la figura de los tres y la frase "¿Por qué son tan geniales?" Varios de ellos usaron sus experiencias plásticas para el diseño de ropa, objetos decorativos y anuncios propa-

[18] Al terminar los años sesenta se agrega una tercera, que se desplegará en la década actual: el video-arte.

gandísticos de negocios audaces, recién implantados, en los que la nueva burguesía adquiría ropa "prêt-à-porter" y objetos suntuarios e insolentes que buscaban simbolizar su papel avanzado. Una obra de gran repercusión fue realizada por Dalila Puzzovio en 1967: se tituló "Dalila doble plataforma" y consistía en un escaparate de 3m × 3m × 0.30 m con veinticinco pares de zapatos de gran plataforma y colores estridentes; la integración del arte experimental con las nuevas líneas comerciales se aprecia en el hecho de que esta obra fue finalista del Premio Internacional Torcuato Di Tella, al mismo tiempo que una importante fábrica la usó para lanzar a la venta ese nuevo modelo de zapatos el mismo día en que se inauguró el premio.

Tales trabajos variaron los patrones de esteticidad dominantes en Buenos Aires (su impacto en el interior argentino era escaso), pero no lograron superar las limitaciones que señalamos a propósito del arte renovado por la tecnología. Su difusión restringida a élites ya iniciadas en experiencias de vanguardia, su respeto hacia los canales de circulación y las convenciones de prestigio establecidas por las clases dominantes vuelven una ficción el intento de popularizar la cultura. Unas pocas obras (especialmente las de artistas gráficos, algunas de Berni) consiguieron trascender los mecanismos de diferenciación cultural que aíslan los mensajes de élite; pero respecto de la mayoría es indudable el juicio de Eliseo Verón que vio en el pop una "elitización de los símbolos de la cultura de masas". Lo ocurrido con el pop demuestra que es imposible reorganizar la distribución de la cultura en forma igualitaria mientras no sean abolidas las diferencias *sociales* entre las clases. Hasta entonces existirá un "doble consumo" de la cultura popular: por un lado, el consumo auténticamente masivo; por otro, "un ámbito reducido en el que estos productos se reintroducen en ciertas élites intelectuales y son objeto de un consumo premeditado".[19]

Que se nos entienda bien: esta crítica no va dirigida al estilo pop, sino al uso que le dieron algunos artistas, al hecho de que sus insolencias se diluían complacientemente en el reforzamiento de la diferenciación social. Si bien no creemos que haya técnicas ideológicamente neutras, es cierto que su empleo puede adquirir significados muy diversos. Éste es uno de los campos en que mejor puede verse la dialecticidad entre práctica artística y contexto. El caso de Berni servirá de contrate con los artistas mencionados.

Su obra exhibe, en primer lugar, cómo varía la elaboración ideológica al usar técnicas pictóricas diferentes. En líneas generales, podemos observar en él un proyecto constante, a lo largo de cincuenta años, que consiste en representar a sectores populares, con preferencia marginales. Sin embargo, hay un cambio conceptual desde el muralismo a los *collages* y el pop: de la solemnidad dramática y el realismo austero, casi fatalista, de los primeros trabajos pasa a la ironía expresionista de los *collages*. El goce de combinar telas deshilachadas, restos de cajones, latas, piezas de máquinas, partes perdidas de muebles contagia a los temas y vitaliza hasta los cuadros más siniestros sobre Ramona. El uso de una técnica u otra contribuye a transformar la relación del pintor con la sociedad. A la inversa, una misma técnica adquiere valores ideológicos diversos en contacto con realidades distintas: el *collage*, que en la pintura europea tuvo la función de subvertir las bellas artes con la irrupción de lo vulgar, en Berni permite —mediante el rescate y aglomeración de desechos urbanos— representar a los migrantes del campo a la ciudad, sus villas miseria, los residuos del desarrollo industrial.

También puede compararse cómo interactúan condicionamientos sociales y efectos artísticos incluyendo

[19] Eliseo Verón, "Los happenings y la acción social", en O. Masotta y otros, *op. cit.*, p. 90.

otros artistas experimentales: el uso berniniano del pop para mostrar el reverso del enriquecimiento industrial con el de Edgardo Giménez y Dalila Puzzovio en sus parodias publicitarias del consumo burgués, o, para ir más lejos, con las búsquedas cinéticas de Le Parc y Pollesello, todas resultantes, a fin de cuentas de un mismo desarrollo tecnológico. Sin tomar en cuenta la modernización industrial el sentido global de estas innovaciones se pierde; si no reparamos en lo que los artistas hacen con lo que la sociedad hace de ellos se nos escapan sus diferencias. Y estas diferencias, que en parte derivan de elecciones personales, son coherentes a su vez con las instancias sociales con que cada artista prefirió vincular su obra: Le Parc y Pollessello con el diseño y el mercado artístico internacional, Giménez y Puzzovio con sofisticados negocios de modas, Berni con la situación de los sectores marginales (aunque la circulación de su obra, como suele ocurrir, vacile entre las galerías comerciales y la difusión popular).

La otra tendencia que conectó su práctica con la transformación comunicacional fue denominada "arte de los medios" porque quiso, más que representar el impacto de los mismos, intervenir en ellos. Algunos artistas participantes en el movimiento pop adhirieron a estas búsquedas: Marta Minujin hizo experiencias de tipo happenístico con teléfonos, radios, televisores, telégrafo y fotografía; David Lamelas presentó en las Experiencias Visuales 1967 del Instituto Di Tella, en una gran sala hexagonal, 14 televisores sin imágenes, con sólo una luz de vagas vibraciones y sonidos insignificantes que concentraban la atención de los espectadores sobre el medio emisor. El grupo más radical dentro de esta corriente fue el que componían Costa, Escari y Jacoby, porque se propusieron no sacar los mensajes de los medios para trasladarlos al ámbito de las vanguardias, sino "construir la obra en el interior de dichos medios".[20] Para eso

imaginaron un *happening* que nunca llegó a tener existencia real: redactaron un informe para diarios y revistas con los nombres de los supuestos participantes, la indicación del lugar y la fecha, y una descripción del "espectáculo"; para darle mayor verosimilitud, agregaron fotos tomadas a los "asistentes" en otras circunstancias. El fin era que el sentido de la obra se formara en el proceso de la transmisión y la recepción, no en el de su creación, con lo cual esperaban revelar el papel jugado por la prensa en la constitución del hecho estético. Esta función sería visible para el conjunto del público —los lectores— al desmentir un mes después, como lo hicieron, la existencia del *happening*. Varios periódicos y revistas publicaron la información falsa y el desmentido posterior, de manera que se concretó uno de los fines buscados: la intervención de artistas de élite en la comunicación masiva, la inserción de una experiencia original en la rutina tautológica de los medios. Pero cabe dudar sobre la eficacia de la desmitificación: al denunciar por una parte el poder de los medios para ilusionar sobre la realidad de algo inexistente, pero reconociendo que los artistas fueron responsables de la falsificación, ¿no se devuelve autoridad a los medios, no se fomenta la solidaridad entre éstos y los receptores, como si ambos fueran víctimas inocentes de una travesura ocasional de los artistas?

[20] O. Masotta y otros, *op. cit.*, p. 121.

IV. RELACIONES INSTITUCIONALES Y REPRESENTACIÓN IDEOLÓGICA: LA CRISIS DE LAS VANGUARDIAS

> En el futuro, cada uno va a ser célebre un cuarto de hora.
>
> ANDY WARHOL

Luego de analizar la estructura de la sociedad y sus transformaciones, los efectos del desarrollo tecnológico y comunicacional sobre la producción artística, veamos de qué modo los cambios generales de la sociedad reorganizaron las relaciones sociales del campo artístico. Examinemos también cómo esta remodelación de los vínculos entre artistas, intermediarios y público influyó sobre las concepciones de cada sector acerca del fenómeno estético.

La última etapa del estudio nos ayudará a entender el vertiginoso crecimiento de las vanguardias y su aún más súbita declinación. En efecto, ¿por qué entre los años 1968 y 1970 el ritmo de experimentación plástica decae, muchos artistas reaccionan enérgicamente contra el Instituto Di Tella, y éste finalmente se extingue? Parece importante ocuparse de este fenómeno para evaluar las posibilidades futuras de la experimentación artística y las razones de su fragilidad. Nuestra hipótesis es que no fue una crisis estética, sino más bien la crisis de un modo de organizar las relaciones sociales, comerciales e institucionales entre artistas, difusores y público. Hay que analizar entonces la contradicción entre la política cultural de las instituciones de vanguardia y la política socioeconómica nacional, las relaciones efectivas entre arte y sociedad y la representación ideológica que de dichas relaciones tenían artistas y difusores.

Al comenzar la década del sesenta varios acontecimientos nuevos abren el arte argentino a experiencias internacionales avanzadas. Los eventos de mayor importancia fueron promovidos por instituciones li-

gadas a empresas que buscaban la modernización del país. Las Industrias Kaiser organizan en Córdoba, en 1962, la Primera Bienal Americana de Arte, con participación de artistas argentinos, brasileños, chilenos y uruguayos, y un jurado ilustre presidido por Herbert Read. El Instituto Di Tella auspicia premios nacionales e internacionales a partir de 1960: desde 1962, invita jurados del nivel de Lionello Venturi, Giulio Carlo Argan y James Jonson Sweeney, y da a conocer por primera vez en la Argentina obras de Keneth Armitage, Lygia Clark, Pietro Consagra y otros artistas de vanguardia. Esta actualización estética reproduce en el área de la cultura la modernización industrial, la expansión económica y la penetración de capitales transnacionales iniciada entre los años 1958 y 1962, durante el gobierno de Frondizi. Romero Brest, que, como dijimos, descuidó el peso de los condicionamientos económicos y sólo prestó un poco de atención a los políticos, coloca la llegada al gobierno del partido radical como un hecho estimulante: "encendió la esperanza de quienes pensaron que la vuelta al régimen constitucional, con un partido de filiación democrática",[21] daría condiciones propicias para la libertad creativa.

Sin embargo, ese gobierno fue derribado a los tres años por un golpe militar que impuso un régimen duramente represivo en lo económico, lo político, lo social y lo cultural, un régimen que tampoco logró la modernización industrial y en cambio acentuó las contradicciones sociales. La imposibilidad de concretar este desarrollo, la inestabilidad política y la intensificación de los enfrentamientos de clases no bastan para explicar el desmoronamiento artístico, pero son indispensables para entender buena parte de sus frustraciones. Sobre todo, ayudan a comprender la contradicción entre la ideología y la práctica de la

[21] Jorge Romero Brest, *op. cit.*, p. 57.

institución fundamental de este período –el Instituto Di Tella–, su desubicación e ilusiones en relación con la estructura socioeconómica del país. Por estas razones, y porque fue la institución cultural privada que más hizo en la Argentina (quizá en América Latina) por modernizar el desarrollo artístico, vamos a detenernos en su análisis.

Las expectativas eufóricas y la interpretación ideológica de la colaboración entre artistas e industriales que encontramos en el catálogo de la muestra de 1968, organizada por la Unión Industrial Argentina, aparece ya en años anteriores en textos del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, sobre todo en artículos, conferencias y entrevistas de su director, Jorge Romero Brest. Con motivo del 5º Premio Internacional del Instituto, en 1967, donde fueron reunidas obras de artistas norteamericanos y argentinos, Romero Brest escribió en el catálogo que "el público de Buenos Aires tendrá ocasión de interpretar lo que pasa en el gran país del norte, dominado por una economía de consumo que tiende a destruir la perennidad de la obra artística, y, al mismo tiempo, deseoso de hallar las estructuras primarias de sus realidades... Y tendrá ocasión, además, de comprender las actitudes de nuestros jóvenes creadores, los que acaban de manifestar sus experiencias en el Instituto, anticipando tan peligrosa como heroicamente un desarrollo de la economía apenas incipiente, aunque según creo inexorable. Considero que al provocar semejante cotejo luchamos por no detener nuestro desarrollo. Porque al desarrollarse la economía se enriquece la economía y se flexibiliza la conducta, bases de la verdadera conciencia artística y por tanto de la felicidad que los pueblos sólo con ella pueden obtener, cuando son capaces de imaginar sin descanso, realizando las posibilidades que lo real les presenta."

Para poner en evidencia la inadecuación de este

discurso con la realidad nada mejor que confrontarlo con las conclusiones de la investigación sociológica realizada pocos meses antes por Slemenson y Kratochwill para el Centro de Investigaciones Sociales del Instituto Di Tella. Al encuestar a los veinte artistas plásticos más representativos de la vanguardia en ese momento (1966), casi todos los cuales trabajaban con el Instituto Di Tella, obtuvieron datos que los mostraban más cerca de la imagen tradicional del artista que del éxito, "cosmopolitismo, alegría y ocio", proclamados en una entrevista por Romero Brest.[22] Pese al buen nivel educacional –15 tenían estudios secundarios y/o universitarios, igual número había cursado en academias de arte– la situación económico-profesional del grupo era insatisfactoria: sólo 3 se mantenían exclusivamente con las ganancias de su trabajo artístico; 8 ejercían profesiones ajenas a su arte (empleado, profesor, abogado etc.); 6 se ocupaban en tareas afines (cerámica, publicidad, diseños para moda), y otros 6 admitieron ser mantenidos parcial o totalmente por sus familiares. Al preguntárseles cómo podían mejorar económicamente gracias a su arte, la respuesta fue unánime: becas y premios. (Diez de los artistas ganaron premios en 1966 y 1967, y, poco después de ser entrevistados, la mayoría obtuvo becas para viajar al exterior.) La conclusión de los investigadores es que vieron "más tenacidad y trabajo sostenido que ocio, más entusiasmo emprendedor que alegría y más necesidad práctica de viajar que cosmopolitismo".[23]

A partir de esta situación, y de declaraciones de los propios artistas, la investigación encuentra causas socioeconómicas para explicar innovaciones hasta entonces vistas sólo como hechos estéticos (la realiza-

[22] Jorge Romero Brest, "El arte en la Argentina", en *Primera Plana*, Buenos Aires, 1967, núm. 225.
[23] Marta R. de Slemenson y Germán Kratochwill, *op. cit.*, p. 176.

ción de obras de gran tamaño, con materiales perecederos y su destrucción): "la mayoría trabaja con miras a exponer o a obtener premios, y las obras son concebidas en función de una determinada sala de exposición. No se cree en la posible venta de la obra (recordemos que siete de nuestros artistas nunca han vendido y sólo dos lo hacen con relativa regularidad): ¿por qué renunciar entonces a obras de gran tamaño, que son armadas en el salón de exposición y desarmadas al ser retiradas? ¿Por qué evitar el uso de materiales perecederos, sean o no costosos? Que la obra desaparezca porque es desarmada al final de una exposición o que sea destruida da lo mismo, porque es imposible llenar con ella los talleres (a menudo compartidos) o la propia habitación. Esas conductas, que suelen interpretarse erróneamente como desinterés hacia la propia obra o como intentos de llamar la atención del público, traducen un deseo de buscar la creatividad por líneas distintas, que tiene base sociológica. Se subraya el concepto de lo efímero en oposición al de lo duradero porque, en una cultura en la que la propia realización aparece como disfuncional, y en la que el arte en su singularidad original pierde su frescura a través de las reproducciones en serie que ofrecen los medios de comunicación de masas, ello puede darse como una nueva solución para los creadores. En algunos casos el aspecto perecedero se subraya con matices espectaculares; nuestros artistas suelen incendiar sus obras, hundirlas en el río, etc., y uno de ellos nos sugirió una nueva y poética idea a poner en práctica: que las obras se pierdan en el horizonte, arrastradas por grandes globos".[24]

La encuesta exploró también los vínculos de los artistas con la estructura social a través del papel profesional, su autoafiliación de clase y su imagen de la sociedad existente contrapuesta a la de una sociedad ideal. "Es significativo que si bien 13 de los artistas consideran que existe una relación entre la realidad económica, política y social de una sociedad y el arte que se produce en ella, les resulta difícil definir la índole de esa relación. 'Tiene que haber una relación pero es muy sutil'. Cuando la hay, se expresa en la necesidad que tiene el artista de encontrar condiciones sociales favorables para la creación. El artista suele enriquecer su experiencia creadora identificándose circunstancialmente con la política, o bien cuando al percibir un determinado cambio social lo asimila a su forma de expresión. La estabilidad económica o la mera riqueza gravita también sobre su evolución artística. Pero en todos los casos se trata de una vivencia personal, que no se apoya en ninguna ideología ni en un sistema de ideas acerca de los vínculos entre el arte, sus protagonistas y la sociedad."[25] Al definir la función del artista, uno de ellos indica que "consiste en integrar los objetos cotidianos a la vida de cada hombre de una manera diferente", pero la mayoría repite las frases trilladas del mesianismo estético de las bellas artes: el artista tendría por misión "señalar el cambio en la medida en que percibe todo aquello que al hombre no artista se le escapa"; "el artista es un poco un atisbador de estructuras futuras en el sentido de anticipación".[26] Al mismo tiempo, confiesan su desconexión con el público masivo y no poder explicarla ni saber cómo resolverla. Respecto de su ubicación dentro de las clases sociales, hay quienes se consideran imprecisamente "marginados" y otros dicen que "no lo pensaron nunca". Acerca de la concepción global de la sociedad, los investigadores observan: "Resulta curioso que, tratándose de individuos dotados de imaginación fecunda, y que se viven como marginados en

[24] *Idem*, pp. 176-177.

[25] *Idem*, p. 181.
[26] *Idem*, p. 182.

su relación con la sociedad, no hayan desarrollado utopías variadas y ricas al preguntárseles cuál era su imagen de una sociedad ideal. Pero parecería que el deseo de ser aceptado sin renunciar a la propia identidad domina cualquier disconformismo ideológico, aun imaginario."[27]

Cuando Slemenson y Kratochwill aplican, de acuerdo con el enfoque funcionalista de su estudio, los cuatro indicadores que juzgan necesarios para establecer la clase social (vivienda, ingresos, educación y ocupación), encuentran incoherencias. El nivel de ingresos y de vivienda ubica a los artistas en las clases baja y media baja, el educacional los alza por encima de su clase, y el carácter impreciso e inestable de su ocupación los vincula con lazos precarios a los difusores de arte procedentes de las clases media y media alta. Una "aparente comunidad simbólica" con los intermediarios (*marchands*, críticos) los impulsa a imitar sus pautas de vida y consumo, pero, mientras los difusores tienen poder económico y mantienen relaciones orgánicas con el mercado, los artistas corren permanentemente "el riesgo de ser abandonados por sus sostenedores cuando agoten su capacidad de innovación. Una frase de Romero Brest lo ejemplifica: 'Cuando los mejores se estereotipan, los dejo y paso a los otros; así voy armando el tendal, incluso de los que defendí' ".[28]

La investigación distingue dos clases de difusores: los *tradicionales* (críticos, dueños de galerías, coleccionistas, museos y publicaciones especializadas) y los *imprevistos* (arquitectos, publicistas, industrias que ocasionalmente contratan a artistas para obras vinculadas con su producción, instituciones como la Cámara Argentina de la Industria Plástica y otras a las que ya nos referimos). La evaluación hecha por unos

[27] *Idem*, p. 184.
[28] *Idem*, pp. 194-195.

y otros sobre su actividad, y por los propios artistas, les permite concluir que "el difusor es más importante que la obra",[29] que reduce constantemente la autonomía experimental pretendida por los artistas imponiéndoles exigencias sobre la producción y la exhibición. Preocupados por despertar y mantener el interés del público, sugieren e incluso crean nuevas formas, agregando a su tradicional función de transmisión la de selección e innovación de los mensajes. La coacción sobre los artistas se endurece en la medida que, según casi todos los entrevistados, se carece "de una base económica fundada en la abundancia y la despreocupación para consumir".[30]

¿Y el público? Los autores de la investigación lo dividen en cuatro grupos: uno íntimo, primario, inmediato, que incluye a los amigos personales y colegas del artista; otro, compuesto por los difusores tradicionales; luego, el de los que compran; finalmente, el de los que miran. A este último quiere dirigirse la mayoría de los artistas entrevistados, pero la mitad de ellos no lo conoce, se niega a opinar sobre sus intereses y evidencia una "desconexión total"; el resto, lo juzga "frío, superficial, y apático". Entre tanto, el estudio del público que realmente asistía a las exposiciones de plástica y espectáculos de danza y teatro de vanguardia del Instituto Di Tella, indicó que procedía de sectores socioeconómicos altos, con educación superior al promedio, mayoría de jóvenes y gran porcentaje de estudiantes y profesionales; un 43% realizó estudios de índole artística y un 60% cumplía trabajos vinculados al arte o mantenía contactos casi diarios con personas de ese grupo. Otros datos de la investigación demuestran que este público constituía una minoría cultural que compartía y sostenía, con su presencia y apoyo económico, los mis-

[29] *Idem*, p. 196.
[30] *Idem*, p. 195.

mos conciertos, los mismos teatros y el mismo semanario periodístico; el 47% visitaba exposiciones e iba al cine más de una vez por semana; el 25% asistía al teatro con igual asiduidad; el 19% frecuentaba los conciertos; el 72% leía los diarios todos los días, y la mitad del total también el semanario *Primera Plana*.[31]

Las contradicciones entre artistas, difusores y público que este informe exhibe estuvieron entre las causas de la desintegración y el agotamiento de las vanguardias. Al mismo tiempo, había contradicciones entre las expectativas depositadas en esta política cultural y el deterioro económico y sociopolítico experimentado en la Argentina, notoriamente a partir de 1968. El fracaso de los planes de desarrollo industrial (al no alterar la dependencia de las metrópolis ni la distribución interna de la riqueza) y el avance de huelgas y movilizaciones populares (Tucumán, 1968; Córdoba, 1969) fueron seguidos por un endurecimiento de la represión social que alcanzó también al campo cultural. Es algo más que una anécdota que, junto con la ruptura de los primeros plásticos con la política cultural del Instituto Di Tella (Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Eduardo Ruano), en las "Experiencias 68", se haya producido la clausura del baño simulado por Roberto Plate en la misma muestra por juzgar la policía agraviantes al presidente Onganía leyendas escritas por el público. A la vez que los plásticos se cansaban del maratón de modas al que habían sido forzados para reproducir el consumo artístico de las metrópolis, descubrían que el vértigo de las renovaciones no era de ningún modo paralelo al "desarrollo" económico, cuyo estancamiento encubrían los discursos y los catálogos. En lugar de admirar la modernización, un número creciente de obreros atacaba la entrega de fuentes na-

[31] *Idem*, pp. 196-197.

cionales de producción a monopolios transnacionales; en vez de la flexibilización de la conducta, que según Romero Brest generaría el desarrollo económico, el gobierno militar reprimía las protestas populares por el descenso del nivel de vida; en vez de ser la fuente creativa de arte y felicidad que el ideólogo ditelliano imaginara, el "Instituto" era impugnado por usar un código exclusivo para élites, por su astucia para institucionalizar todo cuestionamiento, recibirlo cuando había perdido vigor y podía ser asimilado sin riesgos. En una carta del 13 de mayo de 1968, dirigida a Romero Brest pero difundida públicamente, uno de los principales plásticos, Pablo Suárez, se preguntaba si tiene sentido "realizar cualquier cosa en el interior de la institución aun si se colabora en destruirla. Las cosas, después de todo, mueren cuando otras las remplazan. Si nosotros conocemos el fin, ¿por qué obstinarnos en continuar esta agonía hasta la última pirueta?"[32]

Un numeroso grupo de artistas que replanteó así la significación social de su oficio abandonó el Instituto Di Tella para ligarse a sindicatos y organizaciones populares. Algunos trabajaron en la diagramación e ilustración de publicaciones, otros en el diseño de carteles e historietas conectados a movilizaciones políticas, otros en la realización de murales. Queremos detenernos, para terminar, en la que consideramos la reformulación más radical de la práctica artística, de su relación con los difusores y el público: la exposición "Tucumán arde", efectuada por un grupo de artistas de Buenos Aires renunciantes al Instituto Di Tella y otro grupo de vanguardia de Rosario.

Pese a la existencia fugaz del grupo que la hizo y a sus defectos, e incluso por ellos, representa bien la problemática de los plásticos cuando insertan su trabajo en organizaciones populares. En el año en

[32] Carta de Pablo Suárez a Jorge Romero Brest, publicada por *Ovum*, Montevideo, 1972.

que se realizó, 1968, el gobierno militar, con el pretexto de racionalizar la economía, había cerrado muchas fuentes de trabajo y producido un gran desempleo. La zona más perjudicada era Tucumán, ya que la quiebra de la mayoría de ingenios azucareros —principal fuente productiva de la zona— convertía a poblaciones enteras en "pueblos fantasmas", mientras el gobierno disimulaba la miseria con la difusión de proyectos industriales impracticables. Frente al silencio unánime de la prensa, unos treinta artistas, unidos a economistas, sociólogos, periodistas y fotógrafos, se propusieron armar un circuito de contrainformación, ligado al plan de lucha de los sindicatos combativos. Primero, se trasladaron a Tucumán para cumplir un relevamiento múltiple: visitaron ingenios cerrados, discutieron con obreros, campesinos, estudiantes, realizaron entrevistas, grabaciones, filmaciones, verificación de datos. Una semana antes de viajar pegaron en paredes de Rosario y Santa Fe carteles con la palabra "Tucumán"; al partir el grupo, los artistas restantes pintaron muros, colocaron miles de obleas en lugares públicos con la sola inscripción "Tucumán arde", arrojaron volantes en cines y lugares de concentración popular. Los carteles y obleas se expusieron dentro de la exhibición para cerrar el circuito significativo. La muestra se realizó en colaboración con la CGT de los argentinos y fue expuesta en sus sedes de Rosario y Buenos Aires, donde la cerró la policía con amenazas de clausurar el sindicato. En vez de disponerla como una exhibición de cuadros, se adaptó a la estructura arquitectónica y comunicacional de la institución para integrar los documentos de la situación tucumana a la vida normal del sindicato: se utilizó todo el edificio, desde la entrada hasta los corredores, los ascensores, el comedor, etc. La composición de una muestra coherente con materiales muy diversos requirió trabajo interdisciplinario en equipo. Instalaron altoparlantes en todos los ambientes y alrededor del edificio, por los que se transmitían reportajes, y pegaron carteles en la ciudad. Dentro del edificio, colocaron grandes fotos murales, paneles preparados por economistas sobre la estructura empresaria y laboral de la provincia, artículos periodísticos ampliados fotográficamente y formando *collages*, carteles de manifestaciones; proyectaron películas y diapositivas, distribuyeron volantes y folletos que analizaban la estructura de clases y las formas de producción.

La experiencia, juzgada valiosa por todos los participantes que entrevistamos (en los años 1975 y 1976) no fue sin embargo repetida. El encuadre institucional de un sindicato, incomparable con museos y galerías, presenta otras limitaciones: la clausura policial de la exposición, las presiones y amenazas, los efectos de la represión, que no se detuvieron en la censura a la muestra, comprometían la continuidad de actividades gremiales, políticas y servicios sociales. Tales riesgos decidieron al grupo a no insistir dentro de sedes institucionales y continuar su trabajo junto a comités de huelga o en situaciones más flexibles: realizaron carteles, historietas para concientizar a sectores obreros en conflicto y otras actividades de contrainformación visual.

Sabemos que estas búsquedas han sufrido las trabas y la discontinuidad de todas las actividades populares, políticas o no, propias de un proceso contradictorio. Entre tanto, muchos artistas que habían renunciado al circuito comercial y al arte de caballete, sintieron necesidad de volver para sobrevivir económica y afectivamente. Estos vaivenes han suscitado polémicas ardientes entre artistas, críticos y difusores, frustraciones de carreras profesionales y de avances en la integración de los artistas con la cultura popular. Más allá de las anécdotas personales y los juicios morales, en los que suelen quedarse las referencias a estos hechos, la generalidad de tales dificultades

evidencia que su explicación básica se encuentra en las contradicciones de un sistema de producción artística. Uno de los méritos a reconocer en los grupos de vanguardia crítica de Buenos Aires y Rosario es el haber comprendido que la transformación fundamental consiste menos en sustituir un estilo por otro que en cuestionar la organización del campo artístico, las instituciones que lo integran, las estrategias simbólicas de las clases dominantes.

Mientras la experimentación artística siga teniendo una ubicación conflictiva en una sociedad que sigue sin resolver sus antagonismos fundamentales, estas experiencias tendrán el carácter temporario y frágil que mostraron hasta ahora. La agudización de estos conflictos en la década actual, el endurecimiento de la represión, el terror, interrumpieron dolorosamente uno de los procesos más creativos de la historia cultural argentina. Pero hablamos de interrupción porque —así como no podemos pensar en una supresión definitiva de los movimientos populares— no concebimos el resurgimiento liberador del pueblo sin manifestaciones simbólicas. Reencontraremos entonces la memoria y la profundización de las últimas experiencias evocadas: las que buscaron desmistificar el sistema burgués de producción, circulación y consumo del arte, los ensayos por cambiar a la vez esos tres momentos del proceso artístico. Porque son un punto de partida para cualquier intento de construir la cultura como satisfacción solidaria de las necesidades de todos.

5. FRONTERAS DE LA SOCIOLOGIA DEL ARTE

Puesto que la sociología del arte no tiene todavía un espacio bien definido a nivel teórico —en las ciencias sociales, en los estudios estéticos— ni en las universidades y escuelas de arte, puesto que es una problemática en busca de un territorio, no es fácil saber dónde quedan sus fronteras. Más difícil aún es cerrar un libro sobre la investigación en este campo fijando conclusiones como quien coloca banderas sobre una tierra conquistada. El final realista debe ser un principio; señalar lo que comienza a verse en el horizonte. Hasta aquí no pretendimos ofrecer más que un inventario de los problemas confrontados en los últimos años y una reflexión sobre nuestra propia búsqueda. Las páginas que siguen quieren ser el inventario de tareas pendientes que proponemos a otros y a nosotros mismos.

I. HACIA UNA DEFINICIÓN SOCIOHISTÓRICA DEL ARTE

Si bien dedicamos esta obra a explorar los fenómenos estéticos como productos de las estructuras que los determinan y las instituciones que los promueven, dijimos una y otra vez que la explicación sociológica no puede agotarlos. Hay que pensar, por lo tanto, qué es el arte más allá de las relaciones sociales en que se inscribe. Se trata de un problema estético más que sociológico, por lo cual excede los fines de

este libro,[1] pero la elaboración teórica y la investigación empírica de la sociología permiten colocar algunos requisitos a partir de los cuales debe efectuarse la reflexión estética.

Al demostrar que el gusto por el arte es producido socialmente, que varía al cambiar de clase social y de época, la sociología pone de manifiesto la inconsistencia de reflexiones ahistóricas que pretenden descubrir una esencia de lo estético independiente de las condiciones particulares en que se lo produce. Para pensar la especificidad del arte no se puede incurrir ya en divagaciones metafísicas o retroceder a las estéticas que lo imaginaban inefable, irracional, apenas accesible a una intuición mística. Decir que la pregunta por lo que es el arte no puede ser respondida sólo por la sociología no implica que pueda encarársela sin ella, como si subsistiera, más allá de los cambios sociales un residuo del arte intacto, imperturbable.

Sabemos gracias a la sociología y la antropología que no hay propiedades inalterables en los fenómenos simbólicos, ni facultades permanentes de una supuesta naturaleza humana, que el campo simbólico se forma en el sistema de relaciones de producción, distribución y consumo de cada sociedad. La psicología social y el psicoanálisis acumulan evidencias sobre las raíces sociales de los actos personales, por qué las fantasías y los procesos creativos no pueden explicarse únicamente desde el individuo. La filosofía contemporánea ha clausurado, salvo en mínimos rincones, la posibilidad de una reflexión ontológica segregada del saber social.

Luego, lo estético debe buscarse, más que en las propiedades de ciertos objetos (las obras de arte) o en las actitudes de ciertos hombres (los artistas), en

[1] Nos ocupamos de esta cuestión con mayor amplitud en el libro ya citado, *Arte popular y sociedad en América Latina.*

el estudio de las relaciones sociales entre los hombres y los objetos. Estas relaciones, cumplidas a través de instituciones, reguladas de acuerdo con los objetivos generales del sistema social, son las que determinan por qué características algunos hombres y algunos objetos serán reconocidos como artísticos: en un tiempo por su capacidad de revelar sensiblemente lo divino (Edad Media), en otro por su belleza (siglos XVII al XIX), en las sociedades contemporáneas por ninguna de esas razones sino por el placer que despiertan, por su originalidad, porque radicalizan la sensibilidad y la imaginación, o por otras causas.

Entre las cuestiones que interesa elucidar para una definición actual del arte, vamos a elegir cuatro de las más espinosas para la sociología y que muchos creen ajenas a su jurisdicción: el problema del sujeto de la producción artística, cómo valorar las obras de arte, la relación entre innovación estética y poder político, la explicación de la creatividad.

II. EL LUGAR DEL SUJETO: TRADICIÓN Y TRAICIÓN

Las estéticas idealistas, que imaginan las obras de arte naciendo de recintos subjetivos, de intimidades exclusivas, fueron devastadas por el conocimiento de las determinaciones sociales que configuran a cada hombre. Hoy pensamos al sujeto artístico, como a cualquier otro, engendrado por estructuras colectivas, como un lugar en el cruce de múltiples canales: familiares, culturales, económicos. Hemos visto en la investigación sobre las vanguardias que aún las variaciones más audaces introducidas por los artistas en los códigos compositivos y perceptivos son un acto segundo, derivado de condicionamientos sociales. El creador más original siempre comienza siendo sujeto en el sentido de estar sujeto a una estructura. La

originalidad formal en el manejo de los materiales, el uso novedoso de la tecnología reciente, parten de cambios sociales y reglas técnicas que los hacen posible; las manifestaciones subjetivas son, en primer término, relaciones objetivas interiorizadas.

Sin embargo, la sociología mecanicista de cierto marxismo y el auge estructuralista en los años sesenta extremaron la crítica al subjetivismo al punto de no ver la actividad humana más que como eco de las relaciones productivas o de un inconsciente impersonal. El carácter reactivo de sus críticas a las filosofías de la conciencia llevó el péndulo al extremo opuesto, hasta excluir la problemática del sujeto y con ella la de la génesis y transformación de las estructuras. Porque la negación del sujeto va aliada con la subestimación de la historia, la praxis y la dialéctica: si no hay sujeto tampoco puede haber una acción que modifique las estructuras; lo que existe —congelado en su repetición— pierde el dinamismo que le dan los conflictos.

No es cuestión, por esto, de restaurar al viejo sujeto con el argumento de que si no quedan fenómenos sin explicación, como razonó Sartre en la frase que citamos al comienzo: no podríamos explicar por qué todos los intelectuales pequeñoburgueses no son Valéry. Tampoco se trata de buscar un equilibrio conciliador rehabilitando una parte de los derechos del sujeto individual, generalmente los que con más facilidad resbalan hacia lo irracional. Si queremos hablar de sujeto, si todavía es posible, debe reelaborarse el concepto para limpiarlo de ilusiones egocéntricas y volverlo capaz de designar un lugar a la vez condicionado y creador. Hay que abandonar toda referencia al artista como genio o dios y nombrarlo mensajero, transmisor, o, como dicen los poetas brasileños del grupo *Praxis*, "un producto que produce".

Mensajero, lugar de intercambios e interpelaciones, el artista "absorbe y redistribuye, por destellos y ocultaciones, la tonalidad continua, cargada de sentido, cargada de ruido, del nosotros".[2] Esta afirmación de Michel Serres, pensada para el hombre en general, resulta útil para caracterizar al sujeto artístico porque todo artista comparte esta ubicación intersubjetiva. Quizá no hace más que agudizar una capacidad virtual en todos, tal vez lo distingue su mayor entrenamiento para interceptar mensajes sensibles, situarse en la red multicentrada de los conflictos sociales y levantar señales imaginarias de lo real. Pero esta conciencia brota siempre de una fuente colectiva, muchas veces tiene una forma grupal y no individual. El sujeto de la producción artística, de un nuevo estilo o una organización inédita del lenguaje, suele ser un movimiento o una escuela. Conviene entonces usar la expresión acuñada por Goldmann para designar el carácter intersubjetivo de todo foco de iniciativas sociales: él hablaba del artista como sujeto transindividual.

¿No son estas dificultades conceptuales y empíricas el espacio peculiar de la sociología del arte? ¿No puede la hibridez de esta disciplina convertirla en lugar de experimentación de problemas que afectan el conocimiento general de lo humano? La sociología, en tanto ciencia, se dirige a lo estable, busca la regularidad; las vanguardias artísticas nos acostumbraron a ver cada obra como ruptura, inauguración de un sentido. La sociología del arte aparece entonces como combinación de dos estrategias, lugar de reunión de las instituciones y los acontecimientos, laboratorio donde ensayar los conceptos que reúnan las determinaciones y su alteración, la inercia del pasado con la invención del futuro.

Por una parte, el arte vive de sus tradiciones: es

[2] Michel Serres, "El mensajero", en Claude Lévi-Strauss y otros, *Estructuralismo y epistemología*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, p. 195.

imposible la invención de un nuevo cuadro sin el conocimiento técnico adquirido por el pintor, sin todo lo constituido antes en su personalidad, sin la sedimentación de formas realizada por la historia de la pintura. Pero el juego estético vive también de sus traiciones: transgredir lo establecido, burlarlo, suscitar el asombro se ha vuelto una de las maneras de que el arte reactive nuestra insatisfacción, o, como se dice en el futbol, se "desmarque" de las retóricas encubridoras, se asocie a la construcción de futuros diferentes.

III. ¿QUIÉN DECIDE EL VALOR DE LAS OBRAS DE ARTE?

Se ha dicho y repetido que la sociología del arte es útil para explicar las condiciones materiales de producción, difusión y consumo de las obras, pero no tiene derecho a opinar sobre el valor o la calidad estética. Con lo cual se restaura la grieta entre materia y espíritu, se pretende devolver a los "creadores" alguna de las exclusividades arrebatadas por las explicaciones científicas: los sociólogos podrán demostrar que el uso del óleo o el acrílico corresponden a tales etapas de la producción tecnológica y económica, pero no por qué entre dos pintores que usan acrílico uno es mejor que otro. El nivel valorativo escaparía a la racionalidad científica y habría que entregarlo a las "impresiones" o la "intuición" de los artistas y los críticos.

Afortunadamente, unos cuantos artistas contemporáneos, al señalar los procedimientos manipuladores de *marchands*, empresarios, editores y críticos, han venido reconociendo su modesto papel en la determinación del valor de las obras. No obstante, este desplazamiento del "creador" al "descubridor", al "creador del creador", podría conducir a que la ideo-

logía carismática se nos cuele por otra puerta: los "grandes" *marchands*, los "grandes" editores, individuos excepcionales que por su pasión desinteresada ayudaron económicamente al artista y lo aconsejaron en momentos difíciles serían los que hicieron posible su obra. Este deslizamiento erróneo ocurre aun en investigaciones sociológicas como la de Slemenson y Kratochwill: la importancia conferida a los intermediarios (recuérdese el título: "Un arte de difusores"), meritoria en oposición a la cantidad de estudios que los ignoran, es cuestionable porque coloca el resorte de las transformaciones en un componente del campo artístico y no en el campo mismo.

¿Cómo nace la valoración del arte? La fuente del valor no reside en individuos, ni es sólo la influencia particular de tal institución o revista la que levanta ciertos nombres y posterga otros; "es el campo de producción como sistema de relaciones objetivas entre estos agentes o estas instituciones y lugar de luchas por el monopolio del poder de consagración donde se engendran continuamente el valor de las obras y la creencia en este valor".[3] El origen del valor estético es un problema estructural, que no depende sólo de decisiones individuales por muy crea-

[3] Pierre Bourdieu, "La production de la croyance", en *Actes de la recherche en sciences sociales*, núm. 13, febrero de 1977, pp. 6-7. No conviene dejar pasar el uso poco discriminado que Bourdieu da al concepto de creencia y la asimilación de las conductas artísticas a las religiosas —semejante a la comparación del docente con el sacerdote, el alumno con el fiel, que realizó junto con J. C. Passeron en *La reproduction* (Minuit, 1970). Tal identificación de la creencia religiosa con otras formas de aceptación del valor revela una insuficiente distinción de las maneras en que generan el consenso diversas instituciones, las diferencias sociopolíticas y profesionales de cada una. En este artículo, la preocupación por destacar la homología entre el funcionamiento de la producción y la difusión, entre las leyes comunes de la pintura, el teatro, la literatura y el periodismo, lo hace descuidar las modalidades específicas que la lucha por el poder simbólico asume en cada caso.

tivos o poderosos que sean quienes las tomen. Para que las reflexiones estéticas no se extravíen en el subjetivismo y el irracionalismo deben tener en cuenta que el valor de las obras se produce en un campo complejo que incluye al artista, la obra, los intermediarios y el público, que las relaciones entre ellos están condicionadas por la historia social. La sociología no puede agotar el problema del valor, pero es seguro que la estética no arribará a entender su génesis si no considera que la selección y consagración de las obras forma parte de la lucha por el poder simbólico.

IV. DE CÓMO LAS ESTRATEGIAS ECONÓMICAS CREAN HÁBITOS ESTÉTICOS

Demostramos la insuficiencia de los análisis estéticos e históricos sobre el arte que se reducen a las obras y explicamos por qué el objeto de estudio debe ser el proceso de circulación social en el que los significados de las obras se forman y varían. Hay que agregar que muchos trabajos sociológicos (funcionalistas, estructuralistas) también resultan incompletos por examinar sólo la *estructura* social del fenómeno estético, manejar una representación estática y reificada de su funcionamiento, sin considerarlo como resultado de relaciones conflictivas, parte de las estrategias de poder simbólico que las clases ejercen junto con su actividad económica. Aun en las manifestaciones aparentemente menos condicionadas por el orden social —la experimentación de vanguardia, sus rupturas con otros movimientos— descubrimos una correlación dialéctica con las luchas que se llevan a cabo entre sectores sociales.

Investigaciones más amplias que la presentada en el capítulo anterior, por ejemplo, la de Pierre Bour-

dieu y Monique de Saint Martin sobre "la anatomía del gusto" francés,[4] revelan que sus variaciones en distintas clases se organizan según una estructura homóloga a las variaciones de capital económico, capital escolar y otros tipos de patrimonio simbólico, y que las posibilidades y los esfuerzos de cada sector por acrecentarlos son semejantes en las distintas áreas. Condiciones socioeconómicas equiparables dan acceso a niveles educacionales e instituciones culturales parecidos, y en ellos se adquieren hábitos, estilos sensibles e imaginarios que a su vez engendran prácticas artísticas distintivas. Conocer las estructuras socioeconómicas y culturales que generan los estereotipos estéticos de una clase no permite prever, por cierto, las conductas artísticas de cada miembro, pero sí la orientación general del comportamiento de la clase y la fracción de clase a que el individuo pertenece, el marco dentro del cual se moverán sus variaciones. Este marco rige tanto las preferencias tradicionalmente juzgadas artísticas (teatro, plástica, cine, literatura, música) como las otras zonas de elección estética (casa, muebles, bebidas, vestimentas, distracciones, lugares de veraneo): "así como la oposición entre la bebida y la abstinencia, la intemperancia y la sobriedad, el café y la casa, simboliza todo un aspecto de la oposición entre las clases populares y la pequeña burguesía, que identifica sus ambiciones de ascenso y sus preocupaciones de respetabilidad con la ruptura con todo aquello que asocia al universo repudiado, del mismo modo el interior del universo de los "conocedores", que ponen el mismo pundonor en poseer una bodega selecta que en decorar sus muros con cuadros de maestros, la oposición entre el champagne y el whisky condensa todo lo que separa a la vieja burguesía de la nueva, en la misma forma

[4] Pierre Bourdieu y Monique de Saint Martin, "Anatomie du goût", *op. cit.*

que las oposiciones paralelas entre los muebles Luis XV y los muebles de Knoll o entre el gaullismo y el atlantismo".[5]

Mencionemos rápidamente algunas consecuencias de estos descubrimientos para el arte y para la sociología. Por un lado, clausuran seudoexplicaciones de las diferencias de nivel estético, la naturalización de las desigualdades sociales (por "nacimiento", "fortuna" o "talento"), y sitúan su origen en la organización global del sistema social, en los modos de adquisición de cultura. Por otro, reducen a su verdadero tamaño las aspiraciones de ruptura y popularización de las vanguardias, señalan hasta dónde pueden los artistas trascender una separación entre estratos culturales sostenida por la división económica entre clases. Por último, aportan uno de los argumentos más contundentes contra las pretensiones de escindir la estructura de la superestructura o someter mecánicamente la segunda a la primera: las estrategias económicas y simbólicas, de producción y de distinción, se necesitan recíprocamente y actúan con total complicidad.

El carácter *dinámico* y *político* de la estructura social del campo artístico, la vinculación de sus procesos con los conflictos generales de las clases, se comprueba en el ejemplo argentino de dos maneras. Primero, en el hecho de que las transformaciones económicas y sociales (aparición de nuevos materiales y procedimientos, cambios en la lucha de clases por el desarrollo industrial) genera alteraciones convergentes en la producción artística. Subrayemos que la reproducción de la estructura en la superestructura no se cumple con una equivalencia mimética sino como convergencia funcional, pues la repetición superestructural de materiales, técnicas y relaciones sociales sirve tanto a la prolongación de intereses económicos en el campo ideológico como a los objetivos específicos de las fuerzas culturales. Los intereses estructurales y superestructurales, en el fondo solidarios, también desarrollan estrategias diferenciadas. El caso argentino, de igual modo que otros, exhibe dos funciones de la experimentación artística: a] servir a la fracción industrial de la burguesía para librar también en el área simbólica su lucha contra la fracción agroexportadora, una lucha entre dos modelos de acumulación de capital (la fracción que busca el crecimiento económico mediante la expansión de recursos tradicionales —agrícolas— defiende una política cultural conservadora, la fracción que confía la acumulación al desarrollo tecnológico e industrial fomenta la modernización experimental de materiales y procedimientos); b] los proyectos de estas fracciones de clase sirven a grupos culturales enfrentados en la lucha por la legitimidad artística, en conflictos de tendencias estéticas, o sea que las estrategias ideológicas están determinadas a la vez por intereses de clase y por los intereses más restringidos de los productores y la lógica interna del campo cultural.

En segundo término, la convergencia entre conflictos artísticos y conflictos sociales deriva de la necesidad de cada clase de legitimar y afianzar el poder económico mediante la acumulación de capital simbólico. La fracción que impulsa el cambio industrial debe crear instituciones culturales, aparatos ideológicos, que correspondan a su proyecto modernizador y lo garanticen. Para legitimarlo construye un discurso justificador a través de los científicos, artistas y escritores afines, y también contribuye a formar el consenso mediante la imposición de idénticos materiales y procedimientos en la estructura y la superestructura. Cuando los fabricantes de objetos de plástico lo introdujeron en la práctica artística lograron por lo menos tres efectos: ampliar la aplicación del nuevo material y sugerir que corresponde a las necesidades

[5] *Idem*, p. 19.

presentes de la sociedad entera; asociarlo a la "dignidad" de lo artístico para enfrentar las connotaciones nobles de materiales tradicionales como la madera o el cuero; conseguir que la experimentación artística enriquezca formalmente las imágenes y los diseños de plástico.

V. DEL PODER SIMBÓLICO A SU TRANSFORMACIÓN: EL ARTE COMO REPRESENTACIÓN Y COMO SIMULACRO

La sociología del arte debe desembocar, por todo lo dicho, en una teoría del poder simbólico. No negamos las verdades parciales de aquellas tendencias que ven los sistemas simbólicos como instrumentos de conocimiento y construcción de lo real (neokantismo), de integración social (estructural-funcionalismo), de comunicación (estructuralismo), de satisfacción disfrazada de deseos reprimidos (psicoanálisis). Sin embargo, el sentido de estas funciones, tratado en las obras de Cassirer, Radcliffe Brown, Lévi-Strauss y Freud, se profundiza cuando son analizadas como parte de las estrategias de clase. Si el marxismo, que durante décadas desatendió la especificidad de la producción simbólica o la redujo mecánicamente a la producción social, tiene algo clave para decir sobre esta cuestión es por su capacidad de interpretar las conductas según la manera en que los hombres participamos en los enfrentamientos de clases. Quizá está comenzando a resultar obvio que hay que estudiar el arte como hecho social y en este libro quisimos justificar una de las maneras de hacerlo: como instrumento para constituir la hegemonía de las clases dominantes y desarrollar la impugnación de las clases subalternas, legitimar la opresión o movilizar críticamente a los oprimidos, para conocer y comunicar pero también para enmascarar y dividir. No es

legítimo hablar de la comunicación y la integración social como funciones universales del arte. Según desde qué interés sea usada, la producción simbólica puede ser también un recurso de las clases dominantes para distinguirse (por tanto separarse) y transmitir información distorsionada. Cuando se advierte que las relaciones simbólicas entre los hombres son asimismo relaciones de poder, comprendemos que el estudio sociológico de las *representaciones* debe acompañarse con el análisis de otra región de la superestructura: *la política*.

Pero digamos también que la investigación sobre los sistemas simbólicos no puede limitarse a conectar las representaciones con sus condiciones sociales de producción y con las estrategias de poder. Sobre todo cuando se trata del arte, encontramos que las construcciones simbólicas son también maneras de imaginar lo posible. La obra artística suele vincularse con lo real a la vez como representación y como simulacro, proyección de conflictos y esquemas de solución. Ya en siglos anteriores la práctica artística sirvió para que los hombres trascendieran sus condicionamientos, pero son sobre todo las vanguardias contemporáneas las que quieren hacer del arte un lugar para inventarnos, para ensayar formas aún impensadas de nuestra existencia.

Obviamente, esta capacidad de imaginar el futuro no es exclusiva del arte; también caracteriza a otras actividades humanas, entre ellas la política. Pero es en el arte donde se cultiva la utopía, lo irreal, lo aún no real, con mayor constancia. Por eso tal vez sea el arte el que enfrenta a la sociología del modo más desafiante con un problema de cualquier análisis social: pensar, junto con lo real, sus transformaciones imprevistas. Después de haber reclamado rigor para definir las relaciones del arte con lo social, pero también criticado la manera positivista de buscarlo, queremos extender ahora esa crítica y decir que una so-

ciología del arte debe ser antidurkheimiana, en el sentido de que no puede tratar los hechos artísticos como cosas o representaciones de cosas. Necesita instrumentos para leer en el arte tanto lo que ya está en la realidad como lo que falta.

La sociología, que ante la imaginación artística siente la exigencia de pensar juntas las estructuras y los acontecimientos, las determinaciones y su transformación, puede a su vez instruir a la estética sobre la manera de tratar con lo posible. Le demuestra que los juegos de la fantasía no son un rasgo esencial, ahistórico, de la práctica artística. En parte, porque lo posible, lo virtual, la creatividad, aparecen como características sobresalientes sólo en el arte de los últimos siglos; también porque su sentido varía en diferentes clases sociales. Lo posible puede ser tanto el espacio ficticio ofrecido por las clases dominantes a las subalternas para "satisfacer" ilusoriamente lo que no les permiten en la realidad o el lugar para "acrecentar las posibilidades de la revolución mediante la multiplicación de los motivos que tendríamos para desearla".[6] La investigación sociológica se vuelve así un recurso imprescindible para que el arte logre diferenciar entre las evasiones sometedoras y las utopías practicables, para que la experimentación sea inventiva y no la repetición de lo mismo en la diferencia. Los juegos con lo imaginario, los rechazos simbólicos, la persecución de formas inéditas de pensamiento y sensibilidad necesitan del conocimiento sociológico para asegurar la eficacia social de sus objetivos, prever los mecanismos con que los dominadores intentan recuperarlos, saber qué procedimientos son capaces de burlar las astucias del poder. Puede extenderse en este sentido a la sociología lo que Umberto Eco afirmó de la semiótica: ambas sirven

[6] Jean Galard, *op. cit.*, p. 97.

para estudiar todo lo que puede ser usado para mentir.[7]

Pero si queremos que las prácticas simbólicas sean actos transformadores, como anotamos al referirnos al Colectivo de Arte Sociológico, no basta sociologizar el arte; hay que socializarlo. Para que las críticas de los artistas sean algo más que un murmullo entre ellos, necesitan encontrar un espacio en los movimientos populares y representar a quienes luchan por abolir las estructuras que oprimen no sólo a los artistas sino a todos los trabajadores. Un descubrimiento elemental de la sociología es que la sociedad es un sistema compacto, estructurado, y que la hegemonía de las clases dominantes se apoya conjuntamente en la opresión económica y en el control ideológico. Si somos consecuentes con ese saber, admitiremos que un nuevo arte, una nueva cultura, surgirán en la medida en que las prácticas simbólicas (de los artistas, los intelectuales, los científicos) hallen en la acción transformadora de las masas vías para profundizarse y repercutir sobre la sociedad entera.

[7] Luis Pancorbo, *Ecoloquio con Umberto Eco o la magia imposible de la semiótica*, Barcelona, Anagrama, 1977, p. 33.

BIBLIOGRAFIA

Adorno, Theodoro W. *Crítica cultural y sociedad,* Barcelona, Ariel, 1969.

———, *Aesthetiesche Theorie,* Frankfurt, Suhrkamp, 1970.

Adorno, Th. y Morin, E., *La industria cultural,* Buenos Aires, Galerna, 1967.

Althusser, Louis, *La revolución teórica de Marx,* México, Siglo XXI, 1976.

———, "Ideología y aparatos ideológicos del Estado", en *La filosofía como arma de la Revolución,* Cuadernos de Pasado y Presente, núm. 4, México, Siglo XXI, 1979, 9ª edic.

———, *Elementos de autocrítica,* Buenos Aires, Editorial Diez, 1975.

Antal, Frederic, *La pintura florentina,* Madrid, Guadarrama, 1963.

Arvatov, Boris, *Arte y producción,* Madrid, Adalberto Corazón, 1973.

Barthes, Roland y otros, *La semiología,* Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

———, *Estructuralismo y literatura,* Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.

———, *Literatura y sociedad,* Barcelona, Martínez Roca, 1969.

Baudrillard, Jean, *Crítica de la economía política del signo,* México, Siglo XXI, 1974.

Bayón, Damián, *Aventura plástica de Hispanoamérica,* México, FCE, 1974.

Bayón, Damián y otros, *América Latina en sus artes,* México, Unesco-Siglo XXI, 1974.

Becker, Howard, "Photography and sociology", *Studies in Visual Communication,* 1, 1974, pp. 3-26.

———, "The professional dance musician and his audience", *American Journal of Sociology,* LVII, septiembre de 1951, pp. 136-144.

———, *Una teoria da ação coletiva,* Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977.

Benjamin, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos* I, Madrid, Taurus, 1975.

———, *Tentativas sobre Brecht,* Madrid, Taurus, 1975.

Boal, Augusto, *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas,* Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1975.

———, *Técnicas latinoamericanas de teatro popular,* Buenos Aires, Corregidor, 1975.

Bourdieu, P., "La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques", *Actes de la recherche en sciences sociales,* núm. 13, febrero de 1977.

Bourdieu, Pierre, "Campo intelectual y proyecto creador", en Jean Pouillon y otros, *Problemas del estructuralismo,* México, Siglo XXI, 1967.

———, "Disposition esthétique et compétence artistique", en *Les Temps Modernes,* febrero de 1971, núm. 295.

———, "Champ de pouvoir, champ intellectuelle et habitus de classes", en *Scolies,* 1, 1971.

———, "Sur le pouvoir symbolique", en *Annales,* París, Librairie Armand Colin, núm. 3, mayo-junio de 1977.

Bourdieu, P. y A. Darbel, *L'amour de l'art,* París, Minuit, 1969.

Bourdieu, P. y otros, *El oficio de sociólogo,* México, Siglo XXI, 1975.

Bourdieu, P. y Monique de Saint Martin, "Anatomie du goût", *Actes de la recherche en sciences sociales,* núm. 5, 1976.

Bozal, Valeriano, *El lenguaje artístico,* Barcelona, Península, 1970.

Braun, Oscar, *El capitalismo argentino en crisis,* Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

Brecht, Bertold, *Escritos sobre teatro,* Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.

———, *El compromiso en literatura y arte,* Barcelona, Península, 1973.

Buci-Glucksmann, Christine, *Gramsci y el Estado,* México, Siglo XXI, 1978.

Candido, Antonio, *Literatura e sociedade,* São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976, 5ª edic.

Cardoso, Fernando Henrique, *Ideologías de la burguesía industrial en sociedades dependientes (Argentina y Brasil)*, México, Siglo XXI, 1971.
Castelnuovo, Enrico, "L'histoire sociale de l'art. Un bilan provisoire", en *Actes de la recherche en sciences sociales*, París, diciembre de 1976, núm. 6.
Cirese, Alberto M., *Intellettualli, folklore, instinto di clase*, Turín, Einaudi, 1975.
Cohn, Gabriel, *Sociologia da communicação*, São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1973.
Cucullu, Gloria, "El estereotipo del intelectual latinoamericano. Su relación con los cambios económicos y sociales" en Marsal, J. F., *El intelectual latinoamericano*, Buenos Aires, Editorial del Instituto, 1970.

De Campos, Haroldo, *A arte no horizonte do provável*, São Paulo, Editora Perspectiva, 4ª edic., 1977.
De Ípola, Emilio, *Análisis de ideologías en sus aspectos teóricos*, Córdoba, 1975.
Deleuze, Gilles, *Différence et repetition*, París, PUF, 1968.
Della Volpe, Galvano, *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
Derrida, Jacques, *De la Grammatologie*, París, Minuit, 1967.
———, "La mythologie blanche (la métaphore dans le texte philosophique)", en *Poétique*, 5, 1971, pp. 1-52.
Desnoes, Edmundo, "La utilización social del objeto de arte", en D. Bayón y otros, *op. cit.*
Dorfles, Gillo, *Símbolo, comunicación y consumo*, Barcelona, Lumen, 1967.
———, *Nuevos ritos, nuevos mitos*, Barcelona, Lumen, 1969.
Dorfles, Gillo y otros, *El kitsch, antología del mal gusto*, Barcelona, Lumen, 1973.
Durkheim, Emile, *Las reglas del método sociológico*, Buenos Aires, La Pléyade, 1977.
Duvignaud, Jean, *Sociología del arte*, Barcelona, Península, 1969.

Eco, Umberto, *La obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965.

———, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1968.
———, *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1970.
———, *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1972.
———, *Tratado de semiótica general*, México, Nueva Imagen, 1977.
Eder, Rita, "El público de arte en México: los espectadores de la exposición Hammer", en *Plural*, 2ª época, vol. IV, núm. 70, julio de 1977.
Enzensberger, H. M., *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona, Anagrama, 1972.
———, *Detalles*, Barcelona, Anagrama, 1969.
Escarpit, Robert, *Sociología de la literatura*, Barcelona, Edima, 1968.
———, "La imagen histórica de la literatura en los jóvenes", en R. Barthes y otros, *Literatura y sociedad*, *cit.*
Fisher, Ernst, *Arte y coexistencia*, Barcelona, Península, 1968.
Fisher, Hervé, *Théorie de l'art sociologique*, París, Casterman, 1977.
Forest, Fred, *Art sociologique*, París, UGE, 1977.
Francastel, Pierre, *Pintura y sociedad*, Buenos Aires, Emecé.
———, *La realidad figurativa*, Buenos Aires, Emecé, 1970.
———, *La figura y el lugar*, Caracas, Monte Ávila, 1971.
———, "Problemas de sociología del arte", en Gurtvich y otros, *Tratado de sociología*, Buenos Aires, Kapelusz, 1963.
———, *Sociología del arte*, Buenos Aires, Emecé, 1972.
Freud, Sigmund, "La interpretación de los sueños", *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1968, tomo I.
———, "El chiste y su relación con lo inconsciente", *O. C.*, I.
———, "Tres ensayos sobre una teoría sexual", *O. C.*, I.
———, "El poeta y la fantasía", *O. C.*, II.
———, "Los dos principios del suceder psíquico", *O.C.*, II.
———, "Introducción al narcicismo", *O. C.*, I.
———, "Lo inconsciente", *O. C.*, I.

———, "Más allá del principio del placer", *O. C.*, I.
———, "Psicología de masas y análisis del yo", *O. C.*, I.
———, "El yo y el ello", *O. C.*, I.
———, "Fetichismo", *O. C.*, III.
———, "El malestar en la cultura", *O. C.*, II.
———, *Lo siniestro*, Buenos Aires, Ediciones Noé, 1973.

Galard, Jean, *La muerte de las bellas artes*, Madrid, Fundamentos, 1973.
García Canclini, Néstor, "Vanguardias artísticas y cultura popular", Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, *Transformaciones*, núm. 90, 1973.
———, *Arte popular y sociedad en América Latina*, México, Grijalbo, 1977.
———, "¿Qué significa socializar la crítica de arte?", en *Artes Visuales*, 1977, núm. 13.
———, "Usos sociales y significación ideológica de la fotografía en México", en *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, INAH-SEP, agosto de 1978.
Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, Inc., Nueva York, 1973.
Gerchunoff y Llach, "Capitalismo industrial, desarrollo asociado y distribución del ingreso entre los dos gobiernos peronistas: 1950-1972", en *Desarrollo económico*, Buenos Aires, núm. 57, vol. 15, abril-junio de 1975.
Giménez, Gilberto, *Apuntes para una sociología de las ideologías*, México, Universidad Iberoamericana, 1978.
Godelier, Maurice, "Infrastructures, sociétés, histoire", en *Dialectiques*, París, núm. 21, 1977.
Goldmann, Lucien, *Investigaciones dialécticas*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1962.
———, *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ciencia Nueva, 1967.
———, *Structures mentales et créativité culturelle*, París, Anthropos, 1970.
Goldmann, Shifra, "La pintura mexicana en el decenio de la confrontación: 1955-1965", en *Plural*, 2ª época, núm. 85, octubre de 1978.
Gombrich, Ernest, *Art and Illusion*, Nueva York, Bollingen series, 1961.
Gramsci, Antonio, *Literatura y vida nacional*, Buenos Aires, Lautaro, 1961.

———, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972.
———, *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
Gullar, Ferreira, *Vanguarda e subdesenvolvimento*, Río de Janeiro, Edit. Civilização Brasileira, 1973.

Hadjinicolaou, Nicos, *Historia del arte y lucha de clases*, México, Siglo XXI, 1974.
———, "La fortune critique et son sort en histoire de l'art", *Histoire et critique des arts*, noviembre de 1977, pp. 7-15.
Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1969, 3 tomos.
———, *Introducción a la historia del arte*, Madrid, Guadarrama, 1973.
———, *Sociología del arte*, Madrid, Guadarrama, 1975, 2 tomos.
Híjar, Alberto, "Producción, reproducción y significación artística", en *Cuadernos de Comunicación*, México, núm. 13, julio de 1976.
Hunter, Sam, "The Cordoba Bienal", *Art in America*, núm. 2, marzo-abril de 1967.

Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, París, Minuit, 1963.
Jakubovsky, F., *Las superestructuras ideológicas en la concepción materialista de la historia*, Madrid, Alberto Corazón, 1973.
Jitrik, Noé, *Producción literaria y producción social*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975.

Kavolis, Vytautas, *La expresión estética: un estudio sociológico*, Buenos Aires, Amorrortu, 1970.
Kofman, Sarah, *El nacimiento del arte: una interpretación de la estética freudiana*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
———, *Camera obscura de l'idéologie*, París, Editions Galilée, 1973.
Kosik, Karel, *Dialéctica de lo concreto*, México, Grijalbo, 1977.

Lacan, Jacques, *Escritos I*, México, Siglo XXI, sexta edic., 1978.

Lauer, Mirko, *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*, Lima, Mosca Azul, 1976.

Leenhardt, Jacques, *Por una estética sociológica. Ensayo de construcción de la estética de Lucien Goldmann*, Eco, 146.

Lenin, V. I., *Escritos sobre literatura y arte*, Barcelona, Península, 1975.

———, "Tolstoi, espejo de la revolución rusa", en Sánchez Vázquez, Adolfo, A., *Estética y marxismo*, México, Era, 1970.

Lévi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, México, FCE, 1964.

———, *Antropología estructural*, I, Buenos Aires, Eudeba, 1968.

———, *Arte, lenguaje y etnología*, México, Siglo XXI, 1968.

Lichtman, Richard, "La teoría de la ideología en Marx", *Cuadernos Políticos*, 10, octubre-diciembre de 1976.

Lombardi-Satriani, L. M., *Antropología cultural — Análisis de la cultura subalterna*, Buenos Aires, Galerna, 1975.

———, *Apropiación y destrucción de las culturas subalternas*, México, Nueva Imagen, 1978.

Lukács, Georg, *Estética*, Grijalbo, Barcelona, 1966, 4 vols.

———, *Prolegómenos a una estética marxista*, México, Grijalbo, 1965.

Lyotard, Jean-François, *Économie libidinale*, Paris, Minuit, 1974.

Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, París, Maspero, 1974.

Maldavsky, David, *Teoría de las representaciones*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1978.

Marcuse, Herbert, *El hombre unidimensional*, México, Joaquín Mortiz, 1968.

———, *Ensayo sobre la liberación*, México, Joaquín Mortiz, 1969.

Margulis, Mario, "La cultura popular", en *Arte, sociedad, ideología*, México, 1977, 2.

Marin, Louis, *Utópicas: juegos de espacios*, Madrid, Siglo XXI, 1975.

Marx, Karl, *Introducción general a la crítica de la economía política/1857*, México, Siglo XXI, 1978, Pasado y Presente, 1, 12ª edic.

———, *El capital*, México, Siglo XXI, 1977.

Marx, Karl y Engels, Friedrich, *Textos sobre la producción artística*, Madrid, Alberto Corazón, 1972.

———, *Correspondencia*, Buenos Aires, Cartago, 1955.

———, *La ideología alemana*, México, Ediciones de Cultura Popular, 1977.

Masotta, Oscar y otros, *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967.

Masotta, Oscar, "Después del pop: nosotros desmaterializamos", en *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968.

Mattelart, Armand, *La comunicación masiva en el proceso de liberación*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma, I*, París, Klincksieck, 1968.

———, *Essais sur la signification au cinéma, II*, París, Klincksieck, 1973.

———, *Le signifiant imaginaire*, París, Unión Générale d'Editions, 1977.

Moles, Abraham, *Sociodinamyque de la culture*, La Haya, Mouton, 1967.

———, *El kitsch, arte de la felicidad*, Buenos Aires, Paidós, 1973.

———, *Teoría de los objetos*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1975.

Monteforte Toledo, Mario y otros, *Literatura, ideología y lenguaje*, México, Ed. Grijalbo, 1976.

Moulin, Raymonde, *Le marché de la peinture en France*, París, Minuit, 1967.

Muraro, Heriberto, *Neocapitalismo y comunicación de masas*, Buenos Aires, Eudeba, 1974.

Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Buenos Aires, Infinito, 1970.

Peirce, Charles S., *Semiótica*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1977.

Pellegrini, Aldo, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967.

———, *Nuevas tendencias en la pintura*, Buenos Aires, Muchnik, 1967.

Peralta Ramos, Mónica, *Acumulación de capital y crisis política en Argentina (1930-1974)*, México, Siglo XXI, 1978.

Perus, Françoise, "Literatura y sociedad en América Latina (desde fines del siglo XIX hasta el último tercio del XX): un proyecto de investigación", en *Revista Mexicana de Sociología*, año XXXVI, 4, 1974.

———, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, México, Siglo XXI, 1976.

———, "De la possibilité d'une littérature prolétarienne en Amérique Latine", en *Europe*, París, marzo-abril de 1977.

Pichón Rivière, Enrique, *Del psicoanálisis a la psicología social*, tomo II, Buenos Aires, Galerna, 1971.

Poli, Francesco, *Producción artística y mercado*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1976.

Portantiero, Juan Carlos, "Economía y política en la crisis argentina: 1958-1973", *Revista Mexicana de Sociología*, México, abril-junio de 1977.

Posada, Francisco, *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista*, Buenos Aires, Galerna, 1969.

Prada Oropeza, Renato, *La autonomía literaria*, México, Universidad Veracruzana, 1977.

Quijano Aníbal, "Cultura y dominación", en *Revista Latinoamericana de Sociología*, Santiago de Chile, 1971, núm. 1.

Rama, Ángel, *Rubén Darío y el modernimo (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970.

Ramírez, Juan Antonio, *Medios de masa e historia del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1976.

Raphael, Max, *Marx y Picasso*, Buenos Aires, Archipiélago, 1946.

Ricoeur, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1970.

———, *Le conflit des interprétations*, Paris, Editions du Seuil, 1969.

———, *La metáfora viva*, Buenos Aires, La Aurora 1977.

Romero Brest, Jorge, *El arte en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1969.

Rosolato, Guy, *Ensayos sobre lo simbólico*, Barcelona, Anagrama, 1973.

———, *La rélation d'inconnu*, París, Gallimard, 1978.

Rossi Landi, Ferruccio, *El lenguaje como trabajo y como mercado*, Caracas, Monte Ávila, 1972.

Rubert de Ventós, Xavier, *La estética y sus herejías*, Barcelona, Anagrama, 1974.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, México, Era, 1967.

———, *Estética y marxismo (antología)*, México, Era, 1970.

———, "Socialización de la creación o muerte del arte", en *Casa de las Américas*, 78, mayo-junio de 1973.

Sartre, Jean-Paul, *Crítica de la razón dialéctica*, Buenos Aires, Losada, 1963.

Schwarz, Roberto, "Cultura e politica no Brasil", en *O pai de familia e outros estudos*, São Paulo, Duas Cidades, 1978.

Silbermann, Alphons, y otros, *Sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972.

Silva, Ludovico, *Teoría y práctica de la ideología*, México, Editorial Nuestro Tiempo, 4ª edic., 1976.

Taine, Hippolyte, *Filosofía del arte*, Buenos Aires, El Ateneo, 1946.

Teyssedre, Bernard y otros, *Les sciences humaines et l'oeuvre d'art*, Bruselas, La Connaissance, 1969.

Trotski, León, *Sobre arte y cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.

Tudela, Fernando, *Hacia una semiótica de la arquitectura*, Universidad de Sevilla, 1975.

Uribe, Basilio, *Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1968.

Varios, *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire*, París, Denoel-Gonthier, 1976.

Velho, Gilberto (comp.), *Arte e sociedade — Ensaios de sociologia da arte*, Río de Janeiro, Zahar, 1977.

Verón, Eliseo, "Un happening de los medios: notas para un análisis semántico" y "Comunicación de masas", en Masotta y otros, *op. cit.*

———, "Ideología y comunicación de masas: la semantización de la violencia política", en E. V. (comp.), *Lenguaje y comunicación social*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969.

———, *Conducta, estructura y comunicación*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1973, 2ª edic.

———, "Condiciones de producción, modelos generativos y manifestación ideológica", en E. V. (comp.), *El proceso ideológico*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1973.

———, *Imperialismo, lucha de clases y conocimiento. 25 años de sociología en la Argentina*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.

———, "Para una semiología de las operaciones translingüísticas", en *Lenguajes*, 2, Buenos Aires, 1974.

———, "Semiosis de l'idéologique et du pouvoir", en *Communications*, París, 1978, 28.

Viñas, David, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 3 tomos, 1973, 1974 y 1975.

Warburg, Aby, *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum*, Leipzig, 1902.

Willaime, Jean-Paul, "L'opposition des infrastructures et des superstructures: une critique", en *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. LXI, julio-diciembre de 1976.

Yurkievich, Saúl, *El arte de una sociedad en transformación*, en D. Bayón, *op. cit.*



impreso en impresos naucalpan, s.a. de c.v.
san andrés atoto núm. 12 – naucalpan
edo. de méxico
quinientos ejemplares y sobrantes
30 de diciembre de 2001